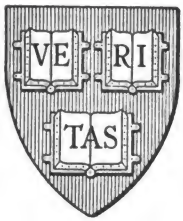
image
not
available

Mus 342.1



HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

MUSIC LIBRARY

Der
musikalische Hauslehrer,

oder

theoretisch-praktische

Anleitung für Alle, die sich selbst in der Tonkunst,

namentlich

im Pianofortespiele,
im Gesange und in der Harmonielehre

ausbilden wollen.

Von

Gottfried Wilhelm

Dr. G. W. Fink.

Mit vielen Notenbeispielen.

Leipzig,

Verlag von C. A. Haendel.

1847.

Digitized by Google

Mus. 342.1

1862, Sept 8.
87 cts
Gray Fund.

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

Vorwort.

Niemand leugnet, daß es an Unterweisungen aller Art keineswegs mangelt.

Dennoch sind von Zeit zu Zeit immer wieder neue nöthig, schon der veränderten Lebensbildung wegen, die sich bald durch hellere, bald durch dunklere Färbung, öfter noch durch irgend eine besondere Mischung von allen früheren Bildungszuständen hinlänglich unterscheidet. Wo es aber, wie in der Musik, noch immer mancherlei Wichtiges gibt, das an Unklarheit leidet, da kann im Grunde von einem Ueberflusse noch gar nicht die Rede sein, am Wenigsten in einer Zeit, wo die Tonkunst zum Bedürfniß geworden, und so weit verbreitet ist, daß gute Lehrer derselben nicht einmal überall zu haben sind, viele Bildungsbegierige sich daher in die Nothwendigkeit versetzt sehen, sich selbst darin vorwärts zu helfen, was doch nicht anders, als durch eine für solche Umstände berechnete Lehrschrift, möglich ist. Es wird sogar nicht Wenige geben, die, wenn sie auch bereits Unterricht genossen, immerhin noch Vieles für sich selbst nachzuholen, zu ergänzen und zu befestigen haben. Man sehe darüber die Einleitung.

Einer Unterweisung der Art muß Einiges in der Behandlung geradehin zum Vorzuge gereichen, was allen denen, die gute mündliche Lehrer voraussetzen, sogar zum Fehler angerechnet werden müßte. Hierher gehört vor Allem jene kurz eingemischte Wiederholung mancher früher besprochenen Gegenstände. Wir haben nämlich mit Bedacht, nie ohne sorgfältige Ueberlegung, mancherlei Hauptlehren an verschiedenen Orten und in verschiedenen Beziehungen, immer nur so oft, und nur da, wo es, der Mehrzahl der Lehrbegierigen wegen, für deutliche Einsicht unumgänglich förderlich war, wieder in Erinnerung gebracht, was jeder verständige Lehrer mündlich, und noch weit öfter und ausführlicher, gleichfalls zu thun sich genöthigt sieht. — Ohne dieses sehr natürliche Hilfsmittel würde die Erreichung unseres diesmaligen Zieles gar nicht möglich geworden sein. — Wir erwähnen dies nur um mancher Unerfahrenen, noch mehr um der Einseitigen und Starren willen, die für jedes Buch eine gewisse, einmal angenommene Norm fordern, welche sie mit dem Namen Ordnung, Folgerichtigkeit und dergleichen beehren, die man aber treffend Leisten nennen sollte, der für alle Füße schlechthin nicht passen kann. Haben wir uns nun auch nach diesem Allgemeinleisten nicht richten mögen, so haben wir dennoch Ordnung und Folgerichtigkeit, wie sie unserm Zwecke dienen, überall so unverletzt festgehalten, als es sich gebührt.

Digitized by Google

Uebrigens schreibe ich solche und ähnliche Lehrbücher nur auf ausdrückliche Aufforderung, nicht, weil ich diese Art Thätigkeit nicht selbst liebte (sie liegt mir am Herzen), sondern weil ich die Anregung von außen für einen Beweis ansehe, daß eben ein Bedürfniß dafür vorhanden ist, daß folglich auch mit der Arbeit den dafür Betheiligten eben jetzt vorzüglich genützt werde.

Daß zuweilen manche Folgerungen, hauptsächlich solche, die nicht gerade wesentlich zur Musiklehre gehören, ohne breit auseinander gelegte Vermittelungssätze, die jeder nicht Unbegabte sich selbst leicht auffindet, hingestellt worden sind, damit das Selbstdenken eines Jeden frisch erhalten werde, wird man hoffentlich eben so wenig zu tadeln ein giltiges Recht haben, als daß wir uns bei Gegenständen nicht verweilten, die dem Praktischen fern liegen, z. B. beim Falset, dessen noch nicht einmal sicher erkannte Entstehungsweise theoretischen Erörterungen anheim fallen muß.

Daß ich dagegen, trotz aller Einfachheit der Darstellung, dennoch der Wissenschaft selbst, so weit sie der Praxis dient, förderlich, also auch sogar den Lehrern damit nützlich zu werden mich beeifert habe, namentlich in der Lehre vom Takte, vom Rhythmus, vom Undecimenaccorde, in den vereinfachten Regeln der Applicatur u. s. f., habe ich nur zu erwähnen um der Sache willen, die mir so wichtig ist, wie Alles, was zu erhöheter Bildung und Freude des Lebens führt, in welche die Zwecke unserer eben so erhabenen, als fröhlichen Kunst schlechthin zu setzen sind, und gesetzt werden.

Leipzig, im August 1845.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Inhalts-Verzeichniß.

Einleitung. S. 1.

Kunst und Kunstliebe. Vom Treiben der Kunst. Erlernung derselben. Schule. Verschiedenheit der Lehrart. Nothwendigkeit einer schriftlichen Lehre aus vielen Ursachen. Förderung in der Kunst durch eigenen Fleiß. Was dabei vorausgesetzt wird. Gute Rathschläge. Nothwendigste Anleitung für Pianoforte-spiel und Gesang in dieser Anleitung. Wie man sich auch ohne persönlichen Lehrer im Praktischen der Musik fördert.

Erstes Kapitel. Allgemeine Begriffe und vorläufige Auseinandersetzungen. S. 7.

Musik — Instrumental- und Vocal-Musik (Gesang). — Besonderer Vorzug der menschlichen Stimme, als eines göttlichen Geschenks. Dennoch haben die von Menschen erfundenen Tonwerkzeuge nicht nur hohen Werth und eigenthümliche Schönheit, sondern wir würden auch ohne sie gar keine Tonkunst haben (S. 7 u. 8). Unterscheidung des Tones und Klanges u. s. f. Klangfarben — Höhe und Tiefe der Töne — Ausmessung und Berechnung derselben; mathematische Tonlehre, Akustik, Temperatur — sind nothwendig: es ist aber nicht nöthig, daß sie jeder Musiker treibt, nur daß er sie beachtet und den Untersuchern ihre Mühe dankt. Theoretische und praktische Kunst. Composition oder Tondichtung.

Zweites Kap. Genauere Erklärung der Töne, ihr gesammter Umfang und ihre Benennungen nach der Tonleiter. Finden derselben auf dem Klaviere. Allgemeines von den Stimmen und dem Stimmen. S. 12.

Tastatur, oder Claviatur. S. 13. — Eintheilung und Namen nach dem Alphabet und den Zahlen. Tonreihe von 13, dann Haupttonreihe von 8 Tönen; alte und neue Benennung (S. 14.), teutsche u. französische. Tonleiter, Scala — die verschiedenen Menschenstimmen, ihre Benennungen und Rathschläge für sie. S. 15 und 16.

Reinheit der Töne ist Hauptsache. Reine Stimmung des Klaviers. Stimmgabeln. S. 16 u. 17.

Drittes Kapitel.

Unterscheidung der verschiedenen Octaven. S. 18 und 19. — Contratöne große, kleine, eingestrichene Octave ꝛc.

Umfang der Tasten auf den Pianofortens. S. 18.

Notenschrift. Linien; Liniensystem, oder Notensystem (Notenplan). S. 19 und 20. Linien und Zwischenräume, von unten nach oben gezählt.

Nebenlinien. S. 20 und 21.

Rostral (Rastral). S. 21.

Schlüssel. S. 21. — Violin- oder G-Schlüssel, der C-Schlüssel und der F-Schlüssel (Baßschlüssel).

All' ottava und coll'-ottava. S. 22.

Die C-Schlüssel: Discant-, Alt- und Tenorschlüssel. S. 23 und 24.

Erleichterung des Notenlernens. S. 24.

Vergleichung aller Schlüssel mit der Tonhöhe. S. 24.

Intonation S. 25.

Bezeichnung und Namen der Obertasten auf dem Pianoforte. S. 25.

Erhöhungszeichen (Kreuz). S. 25 bis 28. (Mit näherer Erklärung der Achttonleiter).

Ganze und halbe Töne. S. 27 u. 28.

Erniedrigungszeichen. S. 28 und 29.

Widerrufungszeichen, oder B-quadrat. S. 29.

Digitized by Google

Viertes Kapitel. S. 30.

Von der verschiedenen Zeitdauer der Töne und den diese Zeitdauer im Allgemeinen darstellenden, verschiedenen Notenfiguren und ihren Verhältnissen zu einander. S. 30—32 (Ganze, halbe Schläge, Viertel, Achtel u. s. f.)

Ueberblick und Gesammtbild aller Noteneintheilungen in geraden Verhältnissen. S. 32.

Tripeleintheilung. Punkt hinter der Note (oder einer Notenfigur) [S. 33.] Doppelpunkt. Pausen oder Schweigezeichen. S. 33 u. 34.

Mensural- oder Figural-Musik. S. 34.

Fünftes Kapitel. S. 35—57.

Vom Takte und den verschiedenen Taktarten, nebst den dabei gebräuchlichen Kunstausdrücken. S. 35 bis 54.

Erklärung des Taktes. S. 35—37.

Unterschied des Taktes von der allgemeinen Eintheilung der Notenfiguren. S. 35. 36. 37. 38. u. 41.

Accent. Accentuation. S. 35. 36. 37. 38. 40. 43. 45. 48.

Taktstriche. S. 36. 38.

Einfach gerade Taktarten. S. 37.

Haupttheile, oder Hauptzeiten. S. 37. Gute und schlechte Zeiten des Taktes. S. 37. 41. 42.

Taktschlagen. S. 37. Taktschlagungs-Figuren. S. 38. 42. 43. 45. 48.

Niederschlag und Aufschlag. S. 37. 38. 42. 43.

Vorzeichnung des Taktes. S. 38.

Unterschied des $^2/_{12}$-, $^2/_{2}$-, $^2/_{4}$- u. $^2/_{8}$-Taktes. S. 39.

Allabreve-Takt. S. 39 u. 40.

Zurückweisung eines $^2/_{16}$- u. $^2/_{32}$-Taktes. S. 40.

Taktglieder und Gliederchen. S. 41.

Erleichterung des Taktzählens. S. 42. 44.

Einfach ungerade Taktarten. S. 42.

Gerad zusammengesetzter Takt und seine Taktarten. S. 43—46.

Zweimal zusammengesetzt einfacher Tripeltakt. S. 47 und 48.

Dreimal zusammengesetzt einfache Tripeltakte. S. 48 und 49.

Vierfach zusammengesetzt einfache Tripeltakte. S. 50.

Fünftheiliger Takt (als Ausnahme von der Regel.) S. 51 und 52.

Siebentheiliger Takt. S. 53.

Thesis und Arsis (Niederschlag und Aufschlag); Anacrusis (Auftakt.) S. 53.

Taktlehre, so weit sie für den Anfänger nothwendig und leicht faßlich ist. S. 53 u. 54.

Gerade, ungerade und gemischte Taktarten. S. 53.

Zeichen mehrerer ganzen Taktpausen. S. 54.

Zeitmaaß (Tempo.) S. 54.

Die gebräuchlichsten Tempobezeichnungen, als Largo u. s. w. S. 55.

Zeitmesser. Unter diesen der Metronom und Gottfr. Webers Pendelfaden. S. 55—57.

Sechstes Kapitel. S. 58—66.

Anfänge des Pianofortespiels. S. 58—66.

Warnungen vor Uebereilung, üblen Angewöhnungen ꝛc. S. 58.

Vom rechten Sitzen am Pianoforte und der Haltung des Körpers, besonders der Hände und Finger. S. 58 u. 59.

Handleiter, angerathen von Friedrich Kalkbrenner. S. 59.

Art des Anschlages. S. 59.

Erste Uebungen mit ruhig liegender Hand, mit den 5 Fingern auf 5 Tasten. S. 60—66.

Klammer (Accolade.) S. 60.

Tangenten. S. 62.

Fortsetzung der ersten Uebungen für das Klavierspiel. S. 62—66.

Digitized by Google

Siebentes Kapitel. S. 67—82.

Vergleichung verſchiedener Taktarten; ihre weſentlichen und zufälligen Unterabtheilungen. S. 67—70.
Abtheilungsregel der Taktglieder. S. 68.
Getripelte Abtheilung der Glieder, als Ausnahme. S. 69.
Triolen. S. 69 und 70.
Sextolen. S. 70 u. 71.
Grundſatz für alle Olen. Quintole, Septimole, Nonole, Decimole u. ſ. f. S. 71 u. 72.
Taktveränderungen und ihre Verhältniſſe (im Allgemeinen.) S. 73—80.
Ausdrucks- und Vortragsbezeichnungen. S. 74.
Erklärung der hierher gehörigen Fremdwörter. S. 74, 75, 76 u. 78.
Synkope. S. 78 u. 79.
Das Ruhezeichen (Fermate.) S. 79 u. 80.
Abſchnitts- und Wiederholungszeichen. S. 80.
Eintrittszeichen. Dal Segno = beim Zeichen. S. 81.
Da Capo; senza replica; volti subito; s'attacca subito. S. 81.
Tempo rubato. S. 81 u. 82.
Imbroglio. A piacere oder ad libitum etc. S. 82.

Achtes Kapitel. S. 83—90.

Vorſchläge, Nachſchläge und Verzierungszeichen. S. 83—90.
Vorſchläge (appoggiatura), langer und kurzer (von oben und von unten.) S. 83 u. 84.
Vorſchläge, einfache und mehrfache (der accentuirende Vorſchlag) Schleifer. S. 84.
Nachſchläge. S. 84 u. 85. (Zuweilen Zwiſchenſchläge genannt).
Schneller (Schnelzer); Mordent, (Pincé), Prälltriller. S. 85.
Doppelſchläge. S. 86 u. 87.
Triller (trillo), auch zuweilen cadence im Franzöſiſchen genannt. S. 87 u. 88.
Kettentriller mit und ohne Nachſchlag. S. 88 u. 89 (Doppeltriller).
Uebungsart des Trillers auf dem Pianoforte. S. 89 und 90.

Neuntes Kapitel. S. 91—102.

Die gebräuchlichſten Abkürzungen (Abbreviaturen) der Notenſchrift. S. 91—93.
Allgemeine Regeln des Fingerſatzes (applicatur) für das Pianoforte. S. 94—102.
Anſchlag. S. 94.
Nachziehen eines Fingers. S. 95 u. 96.
Wechſel der Finger auf einer und derſelben Taſte, beim Wiederanſchlag derſelben, und auch ſtiller Umtauſch eines Fingers. S. 96.
Uebergehung eines Fingers in einer Notenfigur, um der nächſten willen. S. 97.
Ausſpannen der Finger, um entferntere Taſten zu erreichen. S. 97 u. 98.
Unterſetzen des Daumens unter die längeren Finger, und Ueberſchlagen der letzteren über den Daumen. S. 98 u. 99.
Allgemeingiltiges für jede gute Applikatur. S. 99 u. 100.
Doppelgriffe und volle Griffe. S. 100 u. 101.
In einander Greifen der rechten und linken Hand. Bezeichnung derſelben, auch durch Fremdwörter. S. 102.

Zehntes Kapitel. S. 103—112.

Dreierlei Tonleitern: die diatoniſche, chromatiſche und enharmoniſche. S. 103.
Die diatoniſche Scala (Tonleiter). S. 103 u. 104.
Dur- und Moll-Geſchlecht im Allgemeinen. S. 103 u. 104.
Die chromatiſche Tonleiter und die beſte Applikatur derſelben. S. 104 u. 105.
Die enharmoniſche Tonleiter der Griechen haben wir nicht mehr. Unſere Enharmonik. S. 105. und 106.

Digitized by Google

Diatonische Tonleiter des Dur-Geschlechts. Festsetzung der Regel desselben auf allen Tönen. S. 106 bis 112.
Normal-Durtonart. S. 107.
Vorzeichnung und mögliche Aenderung derselben im Laufe eines Tonsatzes. S. 108. 109. 110 u. 111.
Quinten- und Quarten-Zirkel. S. 111.
Doppelkreuze und Doppelbee. S. 112.

Eilftes Kapitel. S. 113—119.

Früherer und jetziger Begriff von Dur und Moll, oder Majore und Minore. S. 113.
Verschiedene Wirkung und Allgemeincharakteristik des Dur und Moll. S. 114.
Aufbau der Molltonleiter auf dreifache Art. S. 114—119.
Die Serte und Septime der Molltonleitern. S. 114—116.
Vorzeichnung des Moll. S. 116.
Paralleltonarten. S. 117.

Zwölftes Kapitel. S. 120—131.

Fingersatz aller Dur- und Molltonleitern zur Uebung für das Pianofortespiel. S. 120—127.
Hauptregeln dafür und Vorübungen. S. 120 u. 121.
Vorschlag für die Vorzeichnung der Doppelkreuze und Doppelbee. S. 126.
Uebungen der Tonleitern in Decimen, Terzen und Serten. S. 127—130.
Entgegengesetzte Tonleitern in beiden Händen. S. 130.
Allgemeine Bemerkungen über den Fingersatz. S. 130 u. 131.

Dreizehntes Kapitel. Intervallenlehre. S. 132—140.

Intervall, was es bedeutet. S. 132.
Unterabtheilungen der verschiedenen diatonischen Intervalle, oder Tonstufen.
Unisonus, oder Einklang. S. 133.
Große Intervalle. S. 133.
Unter den großen Intervallen werden einige zur Auszeichnung rein genannt. S. 134.
Kleine Intervalle. S. 134.
Gewohnt verschiedene Benennung mancher kleinen Intervalle. S. 134 u. 135.
Doppeltkleine Intervalle. S. 135.
Uebermäßige Intervalle. (Doppeltübermäßige). S. 135.
Verminderte Intervalle. Gewöhnliche Ausnahme. S. 135 u. 136.
Tabelle aller Intervalle von einem angenommenen Grundtone aus. S. 136.
Doppeloctavige Intervalle. S. 137.
Untersecunden, Unterterzen u. s. f. S. 137.
Umkehrung der Intervalle. S. 137 u. 138. Nähere Auseinandersetzung. S. 138 u. 139.
Rückblick auf den Quarten- und Quintenzirkel der Tonarten. S. 139 u. 140.
Charakteristik aller Intervalle. S. 140.

Vierzehntes Kapitel. Vom Gesange im Allgemeinen. S. 141—144.

Ueber Gesang und Stimme im Allgemeinen. S. 141.
Gute Rathschläge zum Besten des Gesanges und der Stimme. S. 141. 142. 143 u. 144.
Mundöffnung, wie sie sein soll. S. 142. 143.
Körperhaltung während des Gesanges. S. 142 u. 143.
Die beste Zeit für die Singübungen, anfangs nicht zu stark, noch zu anhaltend. S. 143.
Vermeidung des Nasentones. S. 143 u. 144.
Beschaffenheit der besten Gesangsweise. S. 144.

Funfzehntes Kapitel. S. 145—159.

Vom Athemholen. Allgemeine Regeln. S. 145 u. 146.
Wichtigkeit des Skalasingens. Erläuterungen darüber. S. 146.

Digitized by Google

Vorübung in großen und kleinen Secunden. S. 146 u. 147.
Unterlegen des Vokals a. S. 147.
Vorbemerkungen für verschiedene Stimmen in Rücksicht auf natürliche Höhe und Tiefe derselben. S. 147.
Skalasingen auf verschiedene Art. S. 147—149.
Syllabischer und melismatischer Gesang. S. 148 u. 149.
Einübung der Terzen, der großen und kleinen in der Skala. S. 149 u. 150.
Einübung der Quarten, der großen und einer übermäßigen in der Skala. S. 150 u. 151.
Erleichterung der Einübung der Quinten und Sexten der Skala. S. 151.
Einübung der Quinten der Skala. S. 151 u. 152.
Einübung der Sexten der Skala, mit Angabe der Erleichterung des Quintentreffens. S. 152—153.
Einübung der Septimen mit den Octaven. S. 153.
Einübung der chromatischen (halben) Töne. S. 153 u. 154.
Einübung der Molltonleiter in ihrer dreifachen Art. S. 154 u. 155.
Guter Rath für diese Uebungen. S. 155.
Stimmregister; Bruststimme, Kopf- oder Kehlstimme (Falset, oder Fistel). S. 155 u. 156.
Art der Bildung und Ausgleichung beider Stimmregister. S. 156 u. 157.
Mittelstimme und verschiedene Bedeutung dieses Ausdrucks in Rücksicht auf Stimmregister. S. 156 bis 158.
Gute Aussprache der Worte ziemt dem Sänger. Art sie zu erlangen. S. 158 u. 159.

Sechzehntes Kapitel. S. 160—175.

Melodie. Erklärung und Beschaffenheit derselben. S. 160.
Rhythmik. S. 161.
Takt und Rhythmus mit einander verglichen. S. 162.
Choral und Recitativ sind rhythmisch, nicht taktisch. S. 163.
Einschnitte (Cäsuren). S. 163.
Perioden und Abtheilung derselben. Beispiele für Pianofortespiel und Gesang. S. 163—175.
Aus dem Rhythmischen abgeleitete Regeln für den Fingersatz. S. 172—174.

Siebenzehntes Kapitel. S. 176—185.

Harmonie im Allgemeinen und Besondern. Begriff. S. 176.
Zweiklänge — verschiedene Wirkung derselben. S. 176 u. 177.
Grund dieser verschiedenen Wirkung. S. 177 u. 178.
Consonanzen (Concordanzen) und Dissonanzen (Discordanzen). S. 178.
Nähere Auseinandersetzung. S. 179.
Reihe der consonirenden Intervalle und Charakterisirung derselben. S. 179—181.
Zweierlei Gruppen von Consonanzen, sogenannt vollkommene und unvollkommene, oder richtiger: unveränderliche und veränderliche. S. 181 u. 182.
Reihe der dissonirenden Intervalle; Erklärung des Ausdrucks. S. 182.
Accord. Erklärung desselben; consonirende und dissonirende Accorde. S. 182 u. 183.
Verschiedene Begriffe des Wortes Harmonie. S. 183.
Aufbau der Accorde in übereinander gestellten Terzen: Dreiklänge, Vierklänge u. s. w. S. 183.
Auseinandersetzung der verschiedenen Accorde des terzenweisen Aufbaues. S. 184.
Grund- oder Stammaccorde und Nebengrundaccorde (einfache und zusammengesetzte). S. 185.

Achtzehntes Kapitel. S. 186—198.

Dur- und Moll-Dreiklänge (einzige Consonanzgrundaccorde). S. 186.
Tonica oder Grundton, von welchem die leitereigenen, oder daher tonischen Intervalle ausgehen. S. 186.
Große Quinte heißt Dominante und die veränderliche Terz heißt Mediante. S. 186 u. 187.
Vergleichung des Dur- und Moll-Dreiklanges, des gegenseitigen Verhältnisses zu einander; Verdoppelung ihrer 3 Töne. S. 187.

Digitized by Google

Vierstimmigmachung des Dreiklanges zunächst durch die Octave. S. 188.
Nur die wesentlichen Töne eines Accordes zählen harmonisch. S. 188.
Von den Lagen der Accorde und ihrem Bezug auf Melodie und Harmonie. S. 188 u. 189.
Accordbrechungen und Arpeggio. S. 189 u. 190.
Dreiklänge, die auf der Scala der Durtonleiter liegen. S. 191.
Dabei ein Dreiklang mit kleiner Terz und kleiner Quinte, zu 3 Dur- und 3 Moll-Dreiklängen. S. 191.
Verbindungsregel der Dreiklänge nach der Erhebungsseite. S. 191.
Quintenprogression der Dreiklänge nach der Senkungsseite. S. 192.
Erste Verwandtschaft der Accorde, oder natürliche Aufeinanderfolge derselben. S. 192 u. 193.
Enge und weite Harmonie. Erklärung und Nutzen derselben. S. 193 u. 194.
Versetzung oder Umkehrung der Accorde. Erklärung und Benennung der versetzten (oder abgeleiteten) Accorde. S. 194 u. 195.
Beschaffenheit der abgeleiteten Accorde. S. 195.
Beispiel, wie viel mit 2 oder 3 Dreiklängen erster Verwandtschaft ausgerichtet werden kann. S. 195 u. 196.
Erklärung dieses Beispiels, mit Rücksicht auf den Bau der Tonsätze und zur Wiederholung manches Früheren. S. 196—198.

Neunzehntes Kapitel. S. 199—207.

Moll-Dreiklänge. Ihr Gemeinschaftliches mit der Reihe der Dur-Dreiklänge. Quintenzirkel derselben nach der Seite der Erhebung und der Senkung. S. 199.
Wirkung solcher Mollreihen. Hinweisung auf praktische Verwendung. Erste Verwandtschaft. S. 200.
Vermischung des Dur- und Moll-Geschlechts. S. 200.
Dreiklänge auf der Molltonleiter nach der dreifachen Art dieser Scala. Was daraus für die Molltonleiter und ihren harmonischen Aufbau hervorgeht. S. 200 u 201.
Was die große Septime in Moll der Accordverbindung wegen oft wünschenswerth macht. S. 201.
Bewahrung des Rechtes aller drei Molltonleitern. S. 201 u. 202.
Vollständig erste Verwandtschaft aller Dreiklänge in Dur und Moll. S. 202.
Rhythmischer Bau der Tonsätze in Verbindung mit dem Zusammenhange der Accorde. Daher Cadenzen (Tonfälle). S. 203.
Halbcadenz, authentische und plagalische, in Dur und Moll. S. 203—205.
Ganzcadenz. S. 205.
Aus den Cadenzaccorden ergeben sich die Aenderungen der späteren Molltonleiter. S. 205 u. 206.
Nicht jeder Ton einer Melodie wird mit einer neuen Harmonie versehen, sondern manche Töne, als Durchgänge und Wechselnoten, erhalten keine zu ihnen gehörige Accorde. S. 206 u. 207.

Zwanzigstes Kapitel. S. 208—215.

Unbestimmter Dreiklang, mit der kleinen Terz und kleinen Quinte. Erklärung und Verwendung desselben. S. 208.
Aufbau der Molltonleiter mit dem unbestimmten Dreiklange und dem Cadenzaccorde. S. 209.
Nähere Erklärung der ersten Verwandtschaft der leitereigenen Dreiklänge. S. 209.
Quinten- und Octaven-Verbot. S. 210.
Verdeckte Quinten; Erklärung des Quintenverbotes. S. 210.
Erklärung des Octavenverbotes. S. 211.
Von den dreierlei Bewegungen der Stimmen, der geraden: S. 211; — der ungeraden (oder Gegenbewegung), S. 212 — und der schrägen (oder Seitenbewegung). S. 212.
Vermeidung fehlerhafter Quinten- und Octaven-Fortschritte durch Seiten- und Gegenbewegung. S. 212 u. 213.
Schnelle Fortschreitungen in entfernt verwandte Dreiklänge (auch mit enharmonischer Verwechslung). S. 213.
Verdoppelungsgesetz. Nähere Erklärung desselben. S. 213 u. 214.

Digitized by Google

Besondere Regel über Verdoppelung und Nichtverdoppelung der großen Terz. S. 214 u. 215.
Unvollständige Accorde (mit Weglassung eines Intervalls). S. 215.
Behandlung dissonirender Dreiklänge. S. 215.

Ein und zwanzigstes Kapitel. S. 216—223.

Septimenaccorde (Vierklänge); verschiedene Arten derselben. S. 216.
Umwandlung und verschiedene Benennung der mancherlei Septimenaccorde. S. 217.
Wesen aller Septimenaccorde. S. 218.
Der sanfteste Septimenaccord, oder Dominantaccord u. s. f. S. 218.
Umkehrung der Septimenaccorde, Benennung und Beschaffenheit derselben. S. 218 u. 219.
Auflösung derselben; verschiedene Arten dieser Auflösung. S. 219 u. 220.
Trugcadenzen. S. 220.
Auflösung eines Septimenaccordes in einen anderen Septaccord. S. 220 u. 221.
Wann die kleine Septime auch aufwärts schreitet. S. 221.
Regel der Nichtverdoppelung und der Verdoppelung der Septime. S. 221 u. 222.
Vierklang mit der großen Septime; verschiedene Behandlung derselben. Dreifaches Gesetz. S. 222.
Von der Vorbereitung der Dissonanzen. S. 222 u. 223.
Verminderte Septimenaccorde. S. 223.

Zwei und zwanzigstes Kapitel. S. 224—231.

Nebenaccorde, oder doppeloctavige Vorhaltsaccorde. S. 224.
Nonenaccorde. S. 224 u. 225.
None und Secunde mit einander verglichen. S. 225.
Auflösung des vollständigen, also fünfstimmigen Nonenaccordes. S. 225.
Umkehrungen des Nonenaccordes. S. 225.
Unvollständige Nonenaccorde, entweder mit Weglassung der Septime, oder der Quinte. S. 225 u. 226.
Von den Vorhalten in Accorden überhaupt. S. 226.
Undecimen- und Terzdecimenaccorde, als massenhafte Vorhaltsaccorde, mit doppelseitiger Auflösung. S. 226.
Vergleichung der accordlichen Vorhalte mit den melodischen (oder den Vorschlägen). S. 226.
Verzögerungen und Vorausnahmen in der Verbindung der Accorde, gewöhnlich genannt: Retardationen und Anticipationen, welche beide zusammenfallen, oder Beides zugleich sind. S. 227.
Regeln, welche bei Retardationen und Anticipationen zu beachten sind. S. 227 u. 228.
Wesentliche und zufällige, oder genauer Aufhalts-Dissonanzen. S. 228.
Beweis, daß die Nonen in den meisten Fällen wirklich solche Aufhaltsdissonanzen sind. S. 228 u. 229.
Die gewöhnliche Vorbereitung der Nonen ist nicht stets nothwendig; sie treten auch frei ein, wenn der Zusammenhang der Accorde an sich fehlerlos ist. S. 229 u. 230.
Gegenbehauptung einiger Theoretiker, die überall Vorbereitung der None, und zwar echte Vorbereitung, verlangen. Widerlegt. S. 230.
Wann sie frei eintreten dürfen. Dazu Warnung vor Ungebühr. S. 230 u. 231.
Schlußfolgerungen. S. 231.
Je zu weilige Zusammenschiebung einer Reihe von Nonenaccorden. S. 231.
Solche Zusammenschiebungen fallen bei Undecimen- und Terzdecimenaccorden weg. S. 231.

Drei und zwanzigstes Kapitel. S. 232—249.

Bezifferung der Accorde. S. 232.
Generalbaß. Erklärung des Wortes, verschiedene Bedeutung und Vortheil desselben. S. 232.
Sonst größere Uebung im Generalbaßspielen, als jetzt. S. 232.
Neuere Gegner des Generalbaßspiels. Kurze Beleuchtung der Sache. S. 233.
Anfänge der Bezifferungslehre, wozu die Versetzungszeichen gehören, die nicht tonisch (leitereigen) sind. S. 233.

Digitized by Google

Wie und wohin die Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen geschrieben werden. S. 233 u. 234.
Anstatt des ♯ wird in der Zifferschrift ein anderes Zeichen gebraucht. S. 234.
Dieser verschiedenen Zeichen wegen nennt man die ganze Generalbaßschrift auch Signaturenlehre. S. 234.
Bezeichnungsart der Dreiklänge, mit Erklärung, was durch die Signaturen bestimmt wird, und was nicht. S. 234.
Woran sich die Begleitung des Generalbaßspielers in der Regel hält. S. 234.
Zweierlei Arten der Zifferschrift. Die regelmäßige, oder gewöhnliche. S. 234 u. 235.
Diese Bezifferung läßt Freiheit, in welchen Lagen der Accord genommen wird. S. 235.
Die zweite Bezifferungsart bestimmt die Lagen der Accorde, die eben gegriffen werden sollen. S. 235.
Leichte Unterscheidung dieser beiden Bezifferungsarten, und Erleichterungsmittel durch die erste Bezifferungsweise. S. 235 u. 236.
Verringerung der Bezifferung der ersten Art, daher Vorzug derselben für gewöhnliche Fälle; nur für ungewöhnliche Fälle wird die zweite Bezifferungsart gewählt. S. 236.
Wie die Bezifferung in Dreiklängen verringert wird. S. 236.
Eigene Bezeichnung der Terzen, die nicht in der Vorzeichnung eines Tonstücks liegen. S. 236 u. 237.
Bezeichnungsarten des Sext-, Sext-quarten- und Septimenaccords nebst den Versetzungen des letztern, mit den nöthigen Erklärungen. S. 236. 237. 238 u. 239.
In allen Accorden wird zuweilen, wenn es die gute Stimmführung nöthig macht, ein Intervall des Accords weggelassen: in Nonenaccorden muß im rein vierstimmigen Satze eins wegfallen. S. 239.
Welche Intervalle bleiben in den Nonenaccorden weg? Hier dieses, dort ein anderes. S. 239.
Wie die verschiedenen Weglassungen der Intervalle durch Bezifferung der Nonenaccorde angezeigt werden sollen. S. 239.
Bezifferung des Undecimenaccords, der weit öfter unvollständig, als vollständig gebraucht wird. S. 240.
Ueber die Unvollständigkeit aller Accorde, allgemeine Bemerkung. S. 240.
Es ist falsch, daß der Undecimenaccord stets unvollständig behandelt werden müßte. Beweis davon und genauere Erörterung seiner Natur und Auflösung gegen gewöhnlich bisher herrschende Annahmen. S. 240.
Nähere Bestimmung, wann im Undecimenaccorde die Terz wegbleibt, und warum? S. 240.
Wann in diesen Accorden die Terz nicht wegfällt, sondern die Quinte. Es ist also falsch, daß die Terz in den Undecimenaccorden immer wegfallen müßte. S. 240.
Regel für die verschiedene Auflösung der Undecimen-Accorde. S. 241.
Bemerkung dazu. S. 241.
Grade der Wichtigkeit der Intervalle der Undecimen-Accorde. S. 241.
Bezifferungsarten dieser Accorde. S. 242.
Warum diese Accorde erst hier auseinandergesetzt wurden. S. 242.
Das Nöthigste vom Terzdecimen-Accorde. S. 243.
Vereinfachungsmittel der Bezifferung der Massenaccorde und aller übrigen. S. 243—245.
Regeln der Ausführung, wenn zwei oder mehrere Zahlen oder Zahlenreihen nach einander über einer Baßnote stehen. S. 243 u. 244.
Taktische Eintheilung der Accorde durch Hilfe des geraden Striches. S. 244.
Vereinfachung der Bezifferung durch den schrägen Strich u. durch die Null über den Baßnoten. S. 245.
Tasto solo (t. s.) S. 245.
Behandlung der Ziffern über den Pausen. S. 246.
Noch ein Vorschlag zur Bezifferung. S. 247.
Beispiele zur Einübung des Generalbasses. S. 247—249.

Vierundzwanzigstes Kapitel. S. 250—261.

Modus und Modulation. Verschiedene Bedeutung. S. 250.
Ineinandergreifen der rhythmischen und harmonischen Modulation. S. 251.
Harmonische Ausweichung in nahe und entfernte Grade der Verwandtschaft. S. 251.
Erinnerungen an namhafte Fälle für Uebergänge in entfernte Verwandtschaften. S. 251—253.
Transponiren. S. 253.
Näheres über Verbindung der harmonischen Modulation mit der rhythmischen und den Perioden. S. 253 u. 254.
Gewöhnlicher Schluß eines ersten Theils der meisten Tonsätze und Hauptausweichungen im Allgemeinen. S. 255.
Zusammengesetzte Cadenzen. S. 255.
Näheres über Trugcadenzen. S. 255 u. 256.
Orgelpunkt. Das Nöthige darüber. S. 256.
Verschiedene Beispiele. S. 257 u. 258.
Bravourcadenz. S. 258—261.
Schlußbemerkung. S. 261.

Digitized by Google

The word art is of Latin origin
it is neither corresponding with
the greek nor the german.

Einleitung.

Kunst kommt vom Können. Wer Etwas können will, muß es lernen, oder gelernt haben. Das ist schon bei der geringsten Lebensbeschäftigung der Fall, wie vielmehr bei einem Gegenstande, der unter die höheren gezählt wird.

Fragen wir uns, was uns berechtigt, irgend Etwas, das zum Leben gehört, für höher zu halten, als ein Anderes, so wird sich Jeder von selbst antworten: Immer das steht höher, wozu, bei anerkannter Nützlichkeit und innerer Güte für edle Bildung, mehr Geschicklichkeit gehört, eine mannigfaltigere und zusammengesetztere Uebung, wobei auch wohl eine besondere Anlage vorausgesetzt wird.

Es gibt nur selten Menschen, die nicht Lust zu höherer Lebensthätigkeit hätten: es fehlt ihnen nur die Gelegenheit dazu. Besonders Viele sind, die sich gern mit der Tonkunst beschäftigten, und wäre es nur zur Ergötzung nach Vollendung ihrer anderweitigen Berufsgeschäfte. Mangelte ihnen nicht die Gelegenheit, zur Erwerbung der dazu nöthigen Kenntnisse und Fertigkeiten, so würden sie sich ungleich lieber solchen edleren Vergnügungen nach vollbrachter Pflicht hingeben, als jenen gewöhnlicheren, die auf die Länge nicht befriedigen, auch wohl mehrfachen Nachtheil in ihrem Gefolge haben.

Diese Gelegenheit wollen wir hier bieten. Es soll Alles, was der Ausübung der Musik zum Grunde liegt, auf eine so faßliche Art vorgetragen werden, daß es jeder Aufmerksame und Lernbegierige ohne große Schwierigkeit verstehen, und auf dem kürzesten Wege zu guter Ausübung der Kunst gelangen soll.

Freilich muß dabei vorausgesetzt werden, daß man mit Eifer und Ausdauer an's Werk gehe, ohne welche man selbst das Geringste nicht erlernt, geschweige denn eine Kunst. Es trifft sich nicht selten, daß man nur darum im Leben zu nichts kommt, weil man es gar zu mühelos haben will. Das geht in der Kunst gar nicht. Wer gleich anfangs alles das,

Digitized by Google

was ihm Schwierigkeiten bietet, nur umgehen will, anstatt es muthig anzugreifen und zu überwinden, wird unmöglich zu einem erwünschten Ziele gelangen. Das muß man sich gleich vom Anfange sagen, damit man sich nicht irre. Immer blos spielend und tändelnd, läßt sich auch in der Tonkunst nichts Gutes erringen.

Wir versprechen also Keinem, daß er ohne Eifer und Aufmerksamkeit etwas Tüchtiges lernen werde, denn das ist nun einmal völlig unmöglich: aber wir versprechen, daß ihm der sicherste und der kürzeste Weg bekannt werden soll, auf welchem er am Besten und verhältnißmäßig am Leichtesten zu einem glücklichen Ziele gelangt.

Es kommt sehr viel auf die Schule an, die man macht; in der Tonkunst fast noch mehr, als in vielen andern Dingen. Ist nun die Kunst auch ein Können, so setzt doch auch dieses ein Wissen und Verstehen voraus. Jeder sieht ein, daß er deutliche Begriffe von dem haben muß, was er treibt, damit er nicht in leeren Schlendrian verfalle, der überall vom Uebel, ja nicht einmal mehr an der Zeit ist, welche selbständige Rührigkeit und geistige Thätigkeit fordert. Es gehört demnach auch zur Tonkunst eine Wissenschaft, die klar und folgerecht sein muß. So wollen wir sie vortragen, mit Uebergehung alles Unnützen und jedes nichtigen Scheines. Um so mehr dürfen und müssen wir voraussetzen, daß man Lust mitbringe, sich die nothwendige Erkenntniß anzueignen. Denn wo das innere Licht fehlt, da wird nichts Helles und nichts recht Freudiges.

Dies haben nun auch selbst manche ältere Musiker vernachlässigt. Man hat sich in seiner Jugend wohl zum Spielen hingezogen gefühlt, aber nicht zum Verstehen. Solche sind dann freilich auch nicht zum Lehren der Kunst geschickt; thun es auch nur, weil sie, äußerer und drängender Umstände wegen, sich dazu gezwungen fühlen. Der Erfolg kann dann kein günstiger sein. Dann wird in der Regel der Tonkunst zugeschoben, was Schuld mangelhafter Lehre ist; sie wird schwerer gemacht, als sie ist, weil es dem Lehrer selbst an Klarheit fehlt. — Es gibt sogar nicht wenig geschickte Musiker, die nicht die Gabe des Lehrens besitzen, entweder weil sie sich nicht deutlich zu machen wissen, oder weil ihnen die Geduld dazu fehlt, die allerdings dazu gehört.

Es muß demnach Viele, besonders in abgelegenen Gegenden, geben, die ihren Drang nach besserer Erkenntniß, die jetzt in allen Dingen immer unentbehrlicher wird, nicht wohl zu befriedigen im Stande sind. Sie sind folglich genöthigt, einen schriftlichen Führer, statt eines mündlichen, zur Hand zu nehmen.

Aber auch für Alle, die eines mündlichen Unterrichts genossen, wird es vortheilhaft sein, eine Anleitung zu gebrauchen, die ihnen das Nöthige bestimmt und deutlich darlegt, damit sie theils das Vergessene, oder zu flüchtig Beachtete wiederholen, das Mangelhafte ersetzen und das Unsichere berichtigen und befestigen können.

Digitized by Google

Dies wird gerade im Wissenschaftlichen der Kunst noch weit öfter nöthig sein, als im Mechanischen, in welchem oft noch eher Hilfe zu erlangen ist, als in Allem, was durch helle Begriffe begründet werden muß. Hierin wird man also Ursache haben, zu wiederholen, was man in zu früher Jugend vielleicht selbst versäumte, oder sich anzueignen, was man vielleicht nie so erhielt, wie man es erhalten haben sollte. Ich hoffe sogar, daß selbst nicht wenige, im Uebrigen recht geschickte praktische Lehrer der Tonkunst, welche in Darlegung wissenschaftlicher Begriffe der Kunst nicht immer den richtigen Wortausdruck gegenwärtig haben, Manches finden sollen, was ihnen nützt.

Allerdings gibt es Lehrbücher der Musik genug: aber sie setzen theils zu viel voraus und sind oft in einer Sprache verfaßt, die den Wenigsten verständlich ist, oder sie geben auf einmal zu viel, ohne Scheidung des Nöthigen vom Unnöthigen, und in einer zu verwickelten Aufeinanderfolge. Kurz, es fehlt nicht selten an Allgemeinverständlichkeit für Jedermann, weshalb dann in der Regel über Schwierigkeit, Trockenheit und Ungenüglichkeit der Kunstgesetze geklagt wird: allein es liegt dies nicht in der Kunst und ihren Gesetzen, sondern daran, daß sich die Verfasser entweder gar nicht in die Lage derer denken, die noch nichts davon wissen, weshalb sie dann Gegenstände unerklärt lassen, die wohl ihnen, aber nur nicht den Kunstjüngern verständlich sind; oder sie ergreifen die Weise eines breiten Auseinanderziehens der Gegenstände, anstatt eines bestimmten und kurz körnigen Ausdrucks. Auf beiden Wegen ist übel für den Kunstjünger gesorgt, denn er bleibt im Dunkeln, wenn man ihm zu viel zutraut und ihm Unbekanntes unerörtert läßt, oder er wird in der Breite der Redensarten, die nichts Bestimmtes bringen, so abgemattet, daß er kaum mehr weiß, was er von dem Allen festhalten soll.

Da mir nun der Antrag gestellt wurde, einen leicht faßlichen, dabei gründlichen Unterricht in der Musik für jeden Wißbegierigen, namentlich auch für solche, die aus irgend einem Grunde sich selbst forthelfen wollen oder müssen, zu schreiben, so ergreife ich die Gelegenheit mit Freuden, überzeugt, daß damit Vielen ein nicht geringer Dienst geleistet würde, wenn ich nach meinen Erfahrungen und Prüfungen sowohl, als nach den Bedürfnissen der Zeit das zur Ausübung der Musik nothwendig Wissenschaftliche in möglichster Kürze und Deutlichkeit, praktisch geordnet, darstellte. — Bevor wir zur Sache schreiten, habe ich nur noch einige Bemerkungen und gute Rathschläge vorauszuschicken, damit uns Niemand mißverstehe.

Es ist gar keine Frage, daß derjenige besser daran ist, der einen in jeder Hinsicht, daß heißt sowol im Praktischen als im Theoretischen (im Mechanischen und im Wissenschaftlichen) gleich tüchtigen Lehrer haben kann; er mag ihn werth halten und ihn redlich benutzen. Sie sind aber nun einmal nicht so häufig, als Mancher vielleicht denkt. Es gibt sogar nicht wenig ausgezeichnete Komponisten, die trotz dem nur sehr mittelmä-

Digitized by Google

ßige, oder gar keine Lehrer sind, theils weil ihnen die Gabe dazu fehlt, theils der Wille, oder die Zeit. Virtuosen sind in der Regel noch ungeduldiger, viel zu zerstreut, oft auch wohl fahrlässig oder zu viel verlangend u. s. f. Kurz, es wird sich ein guter praktischer und theoretischer Unterricht nur selten beisammen finden, was die Erfahrung nur zu sehr bestätigt. Daher kommt es, daß sich sogar die Glücklichen, welche Gelegenheit haben, von geschickten Virtuosen unterrichtet zu werden, dennoch, der Eine in diesen, der Andere in jenen nothwendigen Gegenständen der Kunst, durch eigenes Nachdenken selbst forthelfen müssen, wobei ihnen eine deutliche Anweisung nicht geringe Dienste leisten wird.

Aber wie Viele sind wohl, die solche Lehrer haben können? Theils fehlt es an Mitteln, theils an Gelegenheit. — Wer also keinen ausgezeichneten Lehrer haben kann, und doch das Unterhaltende und Wohlthätige der Musikerheiterung nicht entbehren will, der merke Folgendes:

Man gehe von einem Gegenstande nicht eher zu einem andern, als bis man ihn nicht nur gehörig gefaßt, sondern auch seinem Gedächtniß anvertraut hat. Ohne Ordnung und festen Willen gedeiht selten Etwas. Man würde sich ohne diese Festigkeit eines guten Willens die Mühe nur verdeppeln und das Gelingen erschweren. — Merkt man später, daß ein Vorheriges nicht sicher im Gedächtnisse geblieben ist, so wird man es von selbst wiederholen. Dadurch gewinnt man nicht allein an eigener Ausführung der Musik, sondern auch für genußreiches Anhören der Leistungen Anderer und stärkt seine eigene Geschicklichkeit selbst im Genuß.

Was man nun weiß, soll man auch sobald als möglich in Ausübung bringen. Man suche also bei nicht zu schweren Aufgaben bei jeder schicklichen Gelegenheit selbst mitzuwirken. Was wir demnach zur Uebung vorschlagen, das übe man, bis es wenigstens ziemlich geht, denn vollkommen ist es gar nicht gleich möglich. Vollkommenheit sowol in theoretischer als praktischer Hinsicht kann nur nach und nach errungen werden, auch von dem Begabtesten; dazu ist anfangs die Ungelenkigkeit viel zu groß. Niemand lasse sich davon zurückschrecken; es geht Jedem so. Wer aber wirklich Lust zur Musik hat, bezwingt diese anfänglichen Hindernisse gewiß. Was wäre es denn für eine Kunst, wenn sie ohne alle Ausdauer gewonnen werden könnte? Im Praktischen aber ist der Anfang überall das Schwerste. Dafür erleichtert jede erste überwundene Schwierigkeit alles Folgende so bedeutend, daß die Freude daran wächst und die Fortschritte immer schneller werden.

Wir setzen also voraus, daß dem Lernenden ein Pianoforte, oder ein Klavier zu seinen Diensten steht, denn die Musik will tönen; sie ist keine stumme, sondern eine laute Kunst, die durch's Gehör in's Leben dringt. Wir werden aus diesem Grunde gerade so viel vom Klavierspielen sagen, als für unsern Zweck nothwendig ist, damit Jeder

Digitized by Google

auch hierin sich selbst fördern könne; desgleichen vom Singen, damit er sich auch hierin bilde. Wem eine Stimme gegeben ist, benutze ja sein herrliches Geschenk.

In diesem praktischen Theile der Musik gibt es allerdings Einzelnheiten, die kein Mensch in der Welt dem Lernenden auf dem Papiere, oder mit Worten, so völlig vor die Sinne zaubern kann, daß er sie nicht auch hören müßte, wenn er eine ganz klare Vorstellung davon erlangen will. Wie hilft man sich selbst nun in solchen Fällen?

Man hört und sieht, wie es ein Anderer macht, der es besser kann, als wir jetzt vor der Hand, und ahmt sein Besseres nach, bis man einen Andern hört, der es noch besser kann, und den man wieder so benutzt. Und so fort. Irgend Einen hört man gewiß, und diesen benutze man mit Klugheit und Munterkeit; frage auch wohl nach etwaigen Handgriffen. Oft ist es ein Wink, eine kurze Andeutung, welche die erwünschteste Hilfe leistet, wenn man sie nur zu benutzen lernt und Nacheiferung genug besitzt. — Wer diesen Rath befolgt, hat sich neben dem Unterrichte des geschriebenen Wortes, der freilich vorausgehen muß und die Grundlage bildet, das Leben selbst zum Lehrer gewählt, und hat einen Vortheil, der nicht genug in Acht zu nehmen ist. Auf diesem Wege hebt er sich zuversichtlich bald so, daß er nicht nur seine eigene Freude darüber haben, sondern sich auch merklich genug in den Stand setzen wird, Andern mit seinen erworbenen Kenntnissen und Fertigkeiten immer höhere Freude zu machen. Er wird mit Lust von einer Stufe zur andern steigen, so weit es seine Anlagen für Musik nur zulassen. Denn nicht Jeder ist zum praktischen Virtuosen, oder zu einen Künstler bestimmt, der durch Besiegung ungeheurer Schwierigkeiten die Bewunderung der Welt auf sich zieht: allein er wird es so weit bringen, daß er unter die geschickten Musiker gehört, und sich seinen Umgebungen mit seiner Kunst liebenswürdig zu machen weiß. Es wäre sogar ein wahres Unglück, wenn alle Leute, die Musik treiben, Virtuosen würden! Nicht einmal die Freude an der Tonkunst würde dadurch gewinnen, noch weniger die Veredlung.

Die Natur hat sehr gütig dadurch für das Glück unseres Lebens gesorgt, daß sie einem Jeden verschiedene Anlagen und Fähigkeiten verlieh. Jeder benutze das Seine. Hingegen hat sie bei Weitem den allermeisten Menschen eine innige Anhänglichkeit und eine nicht allzu geringe Anlage zur Selbstübung der Tonkunst verliehen, welche Jeder zum Dank dafür zweckmäßig pflegen und heranbilden soll, damit sie nicht in uns verkümmere, sondern vielmehr heiter und frisch ins Leben treten lerne zum Besten edler Freudigkeit.

Und dazu wollen wir hiermit einem Jeden auf das Leichteste behilflich sein, was auch gelingen wird, wenn nur die oben erwähnten Bedingnisse nicht allzusehr vernachlässigt, sondern ehrlich erfüllt werden, wie sie denn auch in der That nicht allzu schwer zu

Digitized by Google

erfüllen ſind. Und ſomit zur Sache, zu den nothwendigen Kenntniſſen und Fertigkeiten, die Jeder erlangen muß, wer nur Muſik treiben will. Selbſt derjenige, in welchem ein Virtues ſchlummert, kann dieſe Kenntniſſe und Fertigkeiten nicht entbehren; es ſind die Grundlagen aller Tonkunſt, die wir hier, Jedem zum Gewinn, treulich vortragen wollen, klar und bündig, aber deshalb keineswegs mit jener Seichtigkeit, die aus Scheu vor jedem Nachdenken ſich blos dürftig an Aeußerliches und ganz Oberflächliches hält, womit jetzt Niemand mehr gedient ſein kann.

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Allgemeine Begriffe und vorläufige Auseinandersetzungen.

Musik ist ein griechisches Wort und bedeutet im Allgemeinen die Kunst der Musen, weil man sonst auch Dichtkunst, Tanzkunst u. s. w. dazu rechnete. Seit langer Zeit versteht man nur die Tonkunst darunter. Musik ist also die Kunst, in Tönen seine Gefühle auszusprechen.

Dies kann, wie wir wissen, entweder auf Tonwerkzeugen (musikalischen Instrumenten, die auch vorzugsweise schlechthin Instrumente genannt werden), die eigens dafür erfunden und angefertigt worden sind, oder mit der menschlichen Stimme geschehen, dem Tonwerkzeuge, womit wir vom Schöpfer selbst zu unserer Erhebung beglückt worden sind.

So schön auch die übrigen, von Menschen verfertigten Tonwerkzeuge sind, so bleibt doch die Stimme des Menschen immerhin das schönste unter allen, eben weil sie ein Geschenk des Himmels ist, in uns selbst gelegt. Wir brauchen sie nicht zu kaufen, und können sie leicht pflegen und verschönern, wenn wir wollen, was jedoch Alle wollen sollten, erstlich aus Dankbarkeit gegen den Geber für ein solch unvergleichliches Geschenk, dann aber auch zu unserer und zu anderer Menschen Lust, die stets aus der rechten Dankbarkeit gegen Gott quillt, welcher es gern sieht, wenn wir seine Gaben vernünftig gebrauchen zu seiner Ehre und zu unserer Veredlung, welche zugleich die herrlichste Lust ist.

Schon der Klang und Ton, welcher aus des Menschen warmer Brust, unmittelbar seinem eigenen Wesen, ohne weitere Beihilfe entquillt und in's Leben strömt, hat etwas so Anziehendes und Liebenswürdiges, daß kein künstliches Tonwerkzeug mit allen seinen Schönheiten sich mit ihm messen kann. Es ist ein eigener Reiz, der in ihm wohnt, unerreicht von jedem andern.

Zu diesem Klang und Tone der menschlichen Stimme gesellt sich nun noch das Wort im engsten Vereine, ein Vorzug, der allein der Menschenstimme bescheert ist, wodurch sie unschätzbar wird und ohne Vergleich einzig für sich dasteht. Aus dieser Vereinigung des Tones und des Wortes entsteht der Gesang, in welchem der Mensch seine tiefste Seele zu offenbaren vermag. Der Gesang ist ein Zeuge des Unsichtbaren in uns. Wie sollten wir ihn nicht lieben! In der That, jeder Mensch sollte etwas singen lernen, damit er sich seines Innern, der Ehre seiner Natur, lebendiger bewußt würde.

Bei allen diesen Herrlichkeiten des Gesanges sind aber doch die übrigen von den Menschen angefertigten Tonwerkzeuge nicht nur nicht zu verachten, was auch Niemand thut, sondern in ihrer Art gleichfalls sehr hoch zu schätzen. Sie haben wieder ihre ganz besondern Vorzüge, die wir hier nicht auseinander setzen wollen. Einer derselben muß jedoch erwähnt werden, ein Vorzug, der für sich allein sehr viel wiegt. Trotz unserer herrlichen menschlichen Stimme würden wir nämlich dennoch gar keine

Digitized by Google

Tonkunst besitzen, wenn der Mensch nicht erst Tonwerkzeuge erfunden hätte. Die Thatsache ist der Erklärung sehr werth und der Mensch kann Vieles daraus für seine gesammten Lebensverhältnisse lernen, wenn er will. Vernehmen wir also, wie das zugeht und richtig zusammen hängt.

Tonkunst kann natürlich nicht ohne Ton sein. Denn der Ton ist der Stoff, in und durch welchen diese Kunst sich verwirklicht. Was ist nun aber Ton? Es hat damit seine eigene Bewandtniß, so daß wir uns erst Manches vergegenwärtigen müssen, wenn wir die Sache richtig fassen wollen.

So viel ist Jedem sogleich klar, daß der Ton zum Hörbaren gerechnet werden muß. Allein nicht Alles, was wir durch die Erschütterung der Luft vernehmen, die bis zu unsern Ohren dringt und unsere Gehörnerven in eine jener Erschütterung gleiche Bewegung setzt, ist Ton, sondern es ist oft nur ein Rauschen, Schwirren, Rasseln, Knittern, Säuseln, Donnern, Prasseln und vieles Andere mehr, was, wenn es hoch kommt, nur eine sehr entfernte Aehnlichkeit mit dem Tone hat, aber schlechthin kein Ton ist, auch nicht so genannt wird.

Das Hörbare ist also sehr verschieden, immer aber übereinstimmend mit der Art und Weise der Erschütterungen, die in unser Ohr dringen.

Die Luft wird immer erst durch irgend einen oder durch mehrere bewegte Körper und Kräfte in eine solche Bewegung gesetzt, daß sie gerade das Bild der Bewegung in sich aufnimmt, die jene Körper und Kräfte selbst machen und verursachen. Ist nun diese Bewegung stark und heftig, so wird auch die Luft gerade so erschüttert, und gerade so erschüttert die bewegte Luft unser Ohr, daß wir es so und nicht anders hören müssen. Ist die Bewegung leise und matt, oder wie sie sonst sein mag, so hören wir es gleichfalls nicht anders, wenn anders unsere Gehörnerven gesund sind. — Kurz im Allgemeinen ist Alles, was wir hören, ein Schall.

Wir drücken aber doch mit dem Worte Schall nur solche Erschütterungen aus, die etwas Verworrenes, Ungleichartiges, schnell in sich Wechselndes, also Unregelmäßiges haben. Wo diese Ungleichheit im schnellen Aufeinanderfolgen der Schwingungen vorhanden ist, da gibt es einen Schall. Es kommt dabei nichts darauf an, ob er stark oder schwach und in welchem Grade er es ist; es bleibt ein Schall, der nach seiner Beschaffenheit die verschiedensten Namen erhält, um ihn näher zu bezeichnen. Diese Beschaffenheiten des verschiedenen Schalles schreiben sich von den Eigenschaften und der verschiedenen Lage der in Bewegung gesetzten Körper her, so daß es hier rasselt, dort klirrt oder dröhnt und immer so fort. Denn das Reich unregelmäßiger Bewegungen ist überall größer, als das Reich regelmäßiger Schwingungen.

Solche regelmäßige oder gleichartige Schwingungen, die an unser Ohr dringen, heißen nun nicht mehr Schall, sondern Klang. Ein solcher Klang hat also seiner gleichmäßigen Schwingungen wegen etwas viel Bestimmteres, Deutlicheres und Faßlicheres, als ein bloßer Schall oder Laut, eben weil er geordnet ist.

Wir unterscheiden im Klange schon sehr bestimmt eine gewisse Höhe oder Tiefe, vornehmlich aber in dieser Höhe und Tiefe des Klanges verschiedene Eigenschaften desselben, welche in der Beschaffenheit der Körper liegen, die jene Schwingungen der Luft bewirken. Ein mehr oder minder harter oder weicher, steiferer oder geschmeidigerer Körper gibt seine Ei-

Digitized by Google

genschaften den von ihm hervorgebrachten Schwingungen mit auf den Weg, und unsere Gehörnerven werden demnach gerade so davon in Bewegung gesetzt, daß wir diese verschiedenartigen Eigenschaften deutlich unterscheiden.

Wir unterscheiden daher am Klange nicht blos dem Grade, sondern auch der Wesenheit nach sehr Mannigfaches. Der Klang einer Stimme oder eines Instruments ist uns bald voll oder mager, rund oder spitz, dick oder dünn, rauh oder sanft, hart oder weich, metallreich oder holzig und immer so fort in mannigfachen Abstufungen.

Dieser überaus verschiedenen Eigenschaften der Klänge wegen reden wir auch treffend genug, wenn gleich bildlich, von allerlei Klangfarben, die geschickt und erfahren gemischt, die verschiedenartigsten Tonbilder geben in allerlei Licht und Schatten; wie in der Malerei für's Auge, so in der Musik für's Ohr.

Von diesem Klange ist nun der Ton darin verschieden, daß wir in ihm nicht sowol auf diese Klangfarben sehen, sondern vorzüglich auf seine genau bestimmte Höhe und Tiefe. Hoch und tief sind aber Gegensätze, zu welchen wenigstens zwei Gegenstände gehören, die wir mit einander vergleichen müssen. Wollen wir aber wissen, was noch höher und noch tiefer ist, als jene zwei angenommenen oder gefundenen Dinge, so müssen wir viele gegen einander halten und vergleichen.

Sollen nun die Verhältnisse genau und sicher bestimmt werden, so müssen wir sie gehörig ausmessen, um das, was höher und noch höher, tiefer und noch tiefer ist, jedes in seinen bestimmten Entfernungen von einander kennen zu lernen. Man muß die Verhältnisse der verschiedenartigen Höhen und Tiefen der Töne genau berechnen und mit Zahlen bestimmen, wenn man einen deutlichen Begriff davon erlangen will. Es geht gar nicht anders, wenn man nicht in ewiger Ungewißheit und im beständigen Schwanken gesetzloser Willkühr bleiben will, die nie zu etwas Gutem führen.

Wie hätte man aber die wahrgenommenen Klänge ausmessen, ihre genauen Entfernungen von einander berechnen, und somit einen richtigen Begriff von Ton und Tönen erhalten können, wenn man nicht Klangwerkzeuge erfunden und sie mit Verstand dazu benutzt hätte? An der lebendigen Menschenstimme kann man die Klänge keineswegs messen, nur an Instrumenten.

Und so haben wir wohl Schall und Klang und menschliche Stimme dem ewigen Vater der Dinge zu verdanken, von dem alle guten Gaben kommen: allein er hat es geordnet, daß der Mensch auch das Seine dazu thun muß, wenn ihm die reichen Gaben etwas nützen sollen. Er soll aufmerken, munter und thätig sein, und seinen Verstand gebrauchen, um die Dinge um sich her recht kennen und anwenden, auch etwas aus ihnen machen zu lernen zu seinem immer höherem Glück.

Ohne unser menschliches Dazuthun wird nichts Gutes für uns. Und hätte der Mensch nicht Tonwerkzeuge erfunden, so hätten wir wohl Klänge, aber keine eigentlichen Töne, die wir mit Bewußtsein verwenden und eine Kunst daraus bilden könnten. Und so sehen wir denn klar, daß wir ohne Erfindung von Instrumenten gar keine Tonkunst haben könnten, die wir zuvörderst Gottes Gaben, aber auch dann dem Gebrauche dieser Gaben und vorzüglich des köstlichen Geschenkes, unsers Verstandes zu verdanken haben.

Diesen Verstand haben unsere Voreltern gebraucht, auch im Ausmessen und Berechnen der Töne, und haben uns nach außerordentlicher Mühe und manchen nicht immer glück-

Digitized by Google

lichen Versuchen und Anstrengungen endlich einen sichern und schönen Stoff geliefert, den wir zu tausendfältigen neuen Erfindungen verwenden können.

Nicht Jeder vermag es sich recht vorzustellen, wie viele Arbeit das Festsetzen und Ordnen der Töne gekostet hat, denn wenn Etwas erfunden ist, scheint die Sache leichter, als sie ist: allein so viel begreift Jeder, daß wir den Männern, die dafür sich angestrengt haben, zu Danke verpflichtet sind. Man nennt die Kunst, die Töne zu berechnen und die bestimmten Verhältnisse derselben mit Zahlen zu bestimmen, die mathematische Tonlehre; diejenigen aber, welche die verschiedenen Arten des Schalles und Klanges untersuchen und die Gesetze dafür, nach denen die Natur geheimnißvoll, d. h. so lange verborgen wirkt, bis der Menschen Verstand das Gesetz der Natur findet und somit die Sache sich erklären lernt, heißen Akustiker und ihre Wissenschaft Akustik.

Es ist auch sehr schwer gewesen, die rechte Reinheit der Töne zu finden. Denn nachdem die Mathematiker die Verhältnisse der Töne in Hinsicht auf bestimmte Höhe und Tiefe, den Zahlen nach völlig genau ausgerechnet hatten, so klang wohl eine Tonreihe, immer diejenige, die zum Grunde gelegt worden war, außerordentlich schön: wollte man aber nun in eine andere Tonreihe übergehen, so kamen, bei dieser völlig genauen Reinheit der Grundtonreihe, in den andern Tonreihen so scharfe und harte Tonverhältnisse zum Vorschein, daß sie dem menschlichen Ohre höchst unangenehm und schmerzlich fielen. Es war ungefähr wie in einem Staate, wo man allein auf den Vortheil und Vorzug eines Standes sehen, dagegen die andern vernachlässigen wollte. So wie dies nun im Bürgerlichen keine gerechte Regierung thut, so wollte man dies auch in der Tonkunst nicht. Man suchte die Härten und Schärfen dadurch zu entfernen, daß man dem einen Tonverhältnisse etwas Geringes, kaum bemerkbar Geringes von seiner höchsten Reinheit nahm und einem andern Tonverhältnisse beilegte. Das trieb man so lange, bis keine schmerzlichen Berührungen mehr zum Vorschein kamen, und alle Tonreihen angenehm klangen. Man nennt dies die Temperatur der Töne, und man kann leicht denken, daß auch dies den dazu geschickten Männern nicht wenig Anstrengung gekostet hat, zu unserm Besten.

Es wäre aber ein wahres Unheil für die Menschen, wenn Jeder, der Musik lernen wollte, auch ein Rechenmeister, ein Mathematiker und ein Akustiker sein oder werden müßte! Denn gerade zu langwierigen Berechnungen und andern tiefsinnigen Untersuchungen und Entdeckungen haben die allermeisten Musikseelen die allerwenigste Lust; ja die Meisten haben auch keine Zeit dazu. Es ist zum Glück auch nicht nöthig. Denn so wie ein Maler nicht schlechthin erst erforschen muß, wie und nach welchen Gesetzen die Farben entstehen, sondern er nimmt die Farben und lernt sie mischen und vertheilen, so nimmt auch ein Musiker die Töne, wie sie von Andern gegeben worden sind und lernt sie geschickt behandeln. Allein wissen soll er, daß er jenen Männern und Vorvätern großen Dank für ihre schweren Arbeiten schuldig ist, damit sie nicht umsonst gearbeitet haben, und daß Keiner glaubt, als sei uns die Tonkunst ohne alle unser menschliches Zuthun als eine Offenbarung nur so vom Himmel herunter gefallen. Das geschieht nie. Der Himmel gibt die Anlagen, wir aber haben sie mit Fleiß zu bilden, wenn es Etwas werden soll. Ohne Fleiß hat der Mensch nichts und soll nichts haben; im Geistigen gar

Digitized by Google

nicht, weder in Kunst noch in Wissenschaft. Die Musik ist Beides, Kunst und Wissenschaft zugleich.

Weil nun ein Theil der Menschen, und zwar der größte, die Tonkunst lieber ausübt; der andere, und der nicht so zahlreiche, sich vorzüglich die Erforschung ihrer Gesetze zum Hauptberufe gemacht hat, so theilt man die Kunst in die praktische (ausübende) und in die theoretische (wissenschaftliche).

Das ist jedoch nicht so zu verstehen, als brauche der praktische Musiker gar nichts von dem Wissenschaftlichen, und der theoretische gar nichts von dem Praktischen zu wissen und zu können: Jeder Theil treibt nur seine Wahl und Richtung vorzüglicher als die andere, macht sie sich zur Hauptaufgabe, während er von der andern nur so viel mitnimmt, als er nothwendig hat, oder als ihm seine Zeit und seine Verhältnisse davon zu erlernen erlauben. Das Beste ist freilich, wenn er in beiden geschickt ist. Ein Billiger verlangt nicht zu viel: aber ein Tüchtiger leistet auch in keinem Falle zu wenig; dazu hat er zu viel gerechten Menschenstolz und die rechte Thatkraft in sich.

So viel ist gewiß durch vielfache Erfahrung: Wer gar zu wenig von den Gesetzen der Tonkunst versteht, wer keine deutlichen Begriffe davon hat, ist jederzeit ein schlechter Musiker, auf den man sich auch sogar im Praktischen nicht sicher verlassen kann, sobald er sein Stückchen nicht auswendig gelernt hat. Und das ist für einen denkenden Menschen doch allzuwenig. Es stört ihn und Andere auch in der Freude, die er sonst doppelt und dreifach an der Kunst haben würde.

Wir wollen also hier das Praktische und Wissenschaftliche der Tonkunst von den ersten Anfängen an bis dahin, daß Jeder, der einige Anlage dazu hat, sich selbst bis zu Compositionsanfängen heranbilden kann, vereint vortragen.

Composition heißt bekanntlich Tondichtung, daß Einer nach den Regeln der Musik geordnete Tonreihen zusammensetzen und aufschreiben kann. Haben auch nicht alle Musikliebhaber Anlage zur Dichtung, so lernen sie doch durch diese Gesetze die Dichtungen Anderer besser verstehen und ausführen. Ja das Allermeiste, was wir hier geben, wird auch dem rechten Ausüber der Musik schlechthin nothwendig sein. Wenn er aber auf eine leichte Art etwas mehr lernen kann, so wird es gewiß Keiner übel nehmen.

Vom Praktischen der Musik legen wir hier vorzugsweise den Gesang, oder die Vokalmusik zum Grunde, und fügen so viel vom Klavier- oder Pianofortespiel bei, als Jeder braucht, um sich selbst in seinem Gesange forthelfen und unterstützen zu können. So weit soll er also auch das Klavier und die Behandlung desselben hierdurch kennen lernen, und wenn er sich die rechte Mühe gibt, auch wohl noch weiter.

Wir bitten nur noch einmal, kein Kapitel eher zu verlassen, als bis sein Inhalt deutlich gefaßt und behalten worden ist.

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Genauere Erklärung der Töne, ihr gesammter Umfang und ihre Benennungen nach der Tonleiter. Finden derselben auf dem Klaviere. Dazu das Allgemeine von den Stimmen und dem Stimmen.

Jeder Ton hat also eine anerkannt bestimmte Höhe oder Tiefe im Vergleiche zu einem andern. Man kann daher auch keinen Ton hoch oder tief nennen, den man nicht mit wenigstens einem andern verglichen hat; denn hoch und tief sind Beziehungsbegriffe (oder relative), wie die meisten menschlichen Begriffe. Auf diese bestimmte, genau abgemessene Höhe oder Tiefe im Vergleiche gegen einen andern kommt es beim Tone an, nicht darauf, ob der Ton dumpf oder hell, voll oder dünn ist u. s. w., was Klang heißt, wie wir gehört haben. Man sollte also auch eigentlich nicht sagen: „Diese Stimme und dieses Instrument hat einen guten oder schlechten Ton," sondern: „es hat einen guten oder schlechten Klang." Die Verwechselung dieser beiden Begriffe im alltäglichen Leben entschuldigt wohl diese Ungenauigkeit, aber falsch ist der Ausdruck doch.

Je tiefer ein Ton ist, desto langsamer sind seine Schwingungen; je höher er wird, desto mehr nehmen seine Schwingungen der Zahl nach in einer und derselben Zeitdauer zu. Wenn z. B. die Schwingungszahl eines Tones gegen einen andern in einer und derselben Zeitdauer sich verdoppelt, so wird der Ton gerade noch einmal so hoch, als jener der in derselben Zeit nur die Hälfte so viel Schwingungen macht. Daß die Schwingungen regelmäßig sein müssen, versteht sich nun von selbst; wir erhielten sonst keinen Ton, sondern nur einen Schall. Wir wiederholen hier einmal mit Fleiß, um die Bemerkung daran zu knüpfen, daß wir dies von jetzt an für gewöhnlich vermeiden, der Aufmerksamkeit eines Jeden vertrauend.

Weil aber der Mensch in seiner ganzen Natur ein begrenztes Wesen ist, so ist es freilich auch sein Gehörsinn. Unser Ohr vernimmt nichts, wenn eine angeschlagene oder sonst in Bewegung gesetzte Saite oder ein anderer elastischer Körper in einer Secunde Zeit nicht zum Allerwenigsten 32 (oder doch 30) Schwingungen macht. Sind der Schwingungen weniger, so sind sie wohl für unser Gesicht, so daß man sie zählen kann, aber für unser Gehör sind sie nicht. Die Schwingungen müssen also schnell genug sein, wenn sie hörbar werden sollen.

Dabei ist der Ton noch so tief, daß er von vielen Menschen nur wie ein Summen gehört wird. Da nun mit jeder Vermehrung der Schwingungen in einer Secunde der Ton verhältnißmäßig höher wird, so wird er dadurch für unser Ohr auch bestimmter, aber in großer Höhe dafür natürlich auch immer einschneidender, so daß Viele allzu hohe Töne ihrer Nerven wegen nicht gut vertragen können. Endlich erscheint ein Höhepunkt, wo eine Saite z. B. in einer Secunde mehr als 8192 Schwingungen macht, wo die Meisten den Ton nicht mehr gehörig unterscheiden. Somit sind uns denn von der

Digitized by Google

Ordnung der Natur auch für unser Gehör Grenzen gesetzt, über die wir nicht hinaus können, weder in der Tiefe, noch in der Höhe. Allein der Ton hört deshalb nicht auf, sondern er hört nur für uns auf, wegen der Einrichtung unserer Gehörwerkzeuge.

So viel haben wir von der wunderbaren Ordnung der Natur andeuten wollen, damit man erfahre, wie Töne erzeugt werden, und daß man die Gesetze der Natur desto höher achte. Wir verlangen jedoch nicht, daß Jeder bis in's Genaueste dies fasse und behalte, sondern daß er sich nur ein Bild davon mache. Das zur Ausübung der Tonkunst Gehörige, was Jeder sich genau einprägen muß, folgt nun sogleich.

Man kann den ganzen Umfang unserer gebräuchlichen Töne am Leichtesten auf dem Pianoforte übersehen. Jede Taste gibt, wenn sie mit dem Finger niedergedrückt wird, daß der Hammer an die Saite schlägt, einen besondern Ton an. Die erste Taste linker Hand gibt den tiefsten, die letzte rechter Hand den höchsten. Die ganze Reihe der Tasten heißt die Tastatur. Da eine Taste auch ein Clavis (Schlüssel) genannt wird, so wird die Tastatur auch die Claviatur genannt. Die breitern und längern Tasten heißen Untertasten, die schmälern und kürzern Obertasten. Gerade so ist es auch auf dem Claviere, nur daß dies weder in der Tiefe noch in der Höhe so viele Tasten, und also auch Töne, hat, als das Pianoforte.

Wenn man nun jeder Taste, also auch jedem Tone, seinen eigenen besondern Namen geben wollte, so würde man, wie Jeder sieht, eine ziemliche Menge Namen dem Gedächtnisse scharf einzuprägen haben. Das würde beschwerlich sein und bei aller Mühe doch keine rechte Deutlichkeit gewähren.

Glücklicher Weise hat schon die alte Welt ihre Musikfreunde dieser Mühe überhoben und die Sache sehr vereinfacht. Dazu hatte man auch seine guten Gründe.

Wir brauchen nur auf dem Pianoforte oder Claviere 8 Untertasten abzuzählen, so werden wir sehen, daß zwischen der Reihe dieser 8 Untertasten immer 5 Obertasten liegen. Das wären also zusammen 13. Da aber mit der dreizehnten Taste immer wieder dieselbe Ordnung anhebt, nur in einer höheren oder tieferen Lage: so bleiben für eine Ordnung natürlich nur 12, die einen besondern Namen erhalten mußten. Dies war auch in den ältesten Zeiten so. Man benannte jeden Ton in dieser Zwölftonreihe, die mit dem dreizehnten Tone schloß, auf welchem zugleich eine höhere Reihe derselben Art wieder anfing*), bald mit einem Worte, bald nur mit einer Sylbe, bald auch nur mit einem Buchstaben oder einer Zahl. Die beiden letzten Benennungsarten sind offenbar die einfachsten.

Dabei ist es aber nicht geblieben, sondern man hat die Hauptreihe der Töne auf 8 zurückgeführt. Auch hier schließt eine solche Tonreihe mit dem achten, und fängt mit demselben Tone eine neue Achttonreihe von gleicher, aber nur höherer Art, wieder an. Das geht von der Linken zur Rechten so fort, bis die Tasten aufhören.

Am Leichtesten bediente man sich zur Bezeichnung einer solchen Tonreihe der Zahlen oder der Buchstaben nach dem Alphabet; also auf folgende Art:

---

*) Anmerkung. Daher kommt auch die damals sinnige, jetzt sehr abergläubige Redensart, daß immer Einer in diesem Jahre stirbt, wenn 13 zusammen sitzen. Auf Töne bezogen, hat der Satz einen Sinn; auf Menschen bezogen, hat er schlechthin keinen.

1	2	3	4	5	6	7	8.
A	B	C	D	E	F	G	A.

Der achte Buchstabe ist also wieder der erste, was schon erklärt worden ist.

Noch später hatte man Ursache nicht so streng bei der Ordnung des Alphabets zu bleiben, sondern die Buchstabenfolge zur Bezeichnung der Haupttöne etwas zu verändern, nämlich so: C, D, E, F, G, A, H und den achten Ton wieder C. Dabei ist es geblieben. Man hat sich also diese Ordnung genau zu merken.

Weil aber auch die Zahlen eine sehr einfache und nützliche Bezeichnung der Haupttöne geben, so behielt man neben den Buchstaben auch diese bei, nannte sie aber nach der lateinischen Sprache, da diese vor Zeiten am Meisten geschrieben wurde. Diese lateinischen Zahlenwörter für die 8 Haupttöne mitgenommen, erhalten wir folgende dreifache Bezeichnung:

Prime,	Secunde,	Terz,	Quarte,	Quinte,	Sexte,	Septime,	Octave.
1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8.
C,	D,	E,	F,	G,	A,	H,	C.

Davon heißt die Achttonreihe vom lateinischen Worte die Octavenreihe, auf welche wir wieder zurückkommen werden, weil sie eine sehr wichtige Rolle spielt.

Diese Buchstabenbenennung der 8 Haupttöne, die sich in Octavenreihen höherer und niederer Art immer nur wiederholen, haben die Teutschen, die Engländer, Dänen, Schweden und der ganze Norden beibehalten. Dagegen haben die Italiener, Franzosen, Spanier und Portugiesen anstatt der Buchstaben folgende Sylben aus dem Mittelalter beizubehalten beliebt:

Ut,	Re,	Mi,	Fa,	Sol,	La,	Si.
C,	D,	E,	F,	G,	A,	H.

Für die Sylbe Ut haben Viele unter diesen Völkern, weil das U ein dumpfer Vocal und ihnen nicht klangvoll genug ist, seit der Mitte des 17. Jahrhunderts die Sylbe Do angenommen.

Eine solche Reihe von 8 Tönen heißt eine Tonleiter, oder Scala (d. h. eine Leiter, Treppe, Stufe). Man nennt sie auch wohl Gamma oder Gamme, weil die alten Griechen ihren tiefsten Ton (den Grundton) mit diesem Buchstaben bezeichneten.

Will man nun diese Tonleiter auf dem Claviere, oder Pianoforte, was hiezu eins und dasselbe ist, finden, so braucht man nur zu wissen, welche Tasten auf der ganzen Claviatur C heißen. Es sind immer diejenigen Untertasten, die nach der linken Hand zu gleich wieder eine Untertaste neben sich haben, nach der rechten Hand zu aber 2 Obertasten im Wechsel mit einer Untertaste, die zwischen den beiden Obertasten liegt. — Dann folgen wieder zwei Untertasten, ohne daß eine Obertaste dazwischen liegt. Die zweite Untertaste nach welcher 3 Obertasten im Wechsel mit Untertasten nach Oben, oder Rechts, folgen, heißt auf der ganzen Tastatur F.

Zuvörderst mache man sich mit allen Tasten auf dem ganzen Clavier bekannt, welche C heißen, dann suche man nach den angegebenen Merkmalen alle Tasten, welche F heißen. — Hat man diese sicher, so kennt man auch die übrigen Untertasten nach der Aufeinanderfolge der 7 Hauptbuchstaben der Tonleiter, denn die nächste Untertaste nach jedem C ist D, die dritte E u. s. f.

Digitized by Google

Hat man auf solche Weise von der Linken zur Rechten, oder, was Dasselbe ist, von der Tiefe zur Höhe, alle Tastenbenennungen nach der Reihenfolge der Tonleiter völlig in seiner Gewalt, so versuche man es umgekehrt, von der Rechten zur Linken die Tonleiter lesend und darnach die Tasten benennend, nämlich c, h, a, g, f, e, d, c. Es wird keine Schwierigkeit haben. Eben so leicht wird es nun sein, sich die Tonleiternamen der Tasten außer der Reihe zu nennen. Hat man C und F recht sicher, so hilft man sich damit augenblicklich, indem man sich die Folge der 7 Buchstaben nennt.

Auf solche Art wird man in Kürze alle Untertasten kennen. Die Obertasten lernen wir im folgenden Kapitel kennen, weil wir uns dadurch die Sache bedeutend erleichtern.

Hat der Lernbegierige somit alle Namen der Untertasten gelernt, so zähle er, wie viele Octavenreihen, oder Tonleitern von C an, sein Instrument hat, denn ältere Instrumente haben weniger Octaven, als neue, denen in der Höhe und Tiefe mehr Tasten beigegeben worden sind. Diese allerhöchsten und allertiefsten Tasten und Töne sind aber keineswegs, wenigstens für den Anfang nicht, unerläßlich nothwendig; sie klingen gewöhnlich nicht einmal besonders, so daß man sich über ihren etwaigen Mangel leicht zufrieden geben kann.

Wer so nach unserm Rathe alle C und alle F auf seinem Clavier angeschlagen und die ganze Tonleiter von unten nach oben, und umgekehrt, versucht hat, wird den Unterschied der verschieden höhern und verschieden tiefern Octaven gewiß von selbst durch sein eignes Gehör vernommen haben. In allen Octavenreihen bleiben aber immer dieselben Tonverhältnisse, nur daß sie ein-, zwei- und dreimal höher oder tiefer erklingen, und so fort.

Dasselbe findet sich in den verschiedenen *menschlichen Stimmen*, so wie in allen übrigen Tonwerkzeugen. Bleiben wir bei den menschlichen Stimmen stehen, weil wir uns hier neben den Anfängen des Pianofortespiels vorzüglich noch, außer dem nothwendig Wissenschaftlichen, mit praktischen Gesangübungen beschäftigen wollen.

Es gibt wohl keinen Einzigen, der Musik zu lernen Lust hat, welcher nicht aus Erfahrung wüßte, daß alle Frauen und alle Kinder um eine Octave höher singen, als die Männer. Allein es ist unter den Frauen- und Kinderstimmen in Ansehung der Höhe und Tiefe, die sie erreichen, oder nicht, immerhin ein sehr großer Unterschied. Desgleichen unter den verschiedenen Männerstimmen. Einzelne singen sehr hoch oder sehr tief. Das sind jedoch Ausnahmen. Die Meisten haben einen mäßigen Tonumfang, und er reicht hin, um viel Gutes und Schönes damit zu leisten, wenn die Stimmen nur gehörig ausgebildet werden. Anfangs ist der Tonumfang größtentheils nicht sehr bedeutend; durch den Gebrauch der Stimme erweitert er sich schon.

Man zwinge sich ja nicht zu höheren oder tieferen Tönen als diejenigen sind, die uns die Natur verliehen hat, und die Jeder stets mit einer gewissen Leichtigkeit und Kraft herauszusingen im Stande ist. Durch zu großes Anstrengen wider seine Natur kann man sich nicht allein seine ganze Stimme verderben, sondern auch sogar seiner Gesundheit Schaden thun, während ein seinem Stimmvermögen angemessener Gesang nicht allein die Stimme, sondern auch die Brust stärkt. Dabei rathen wir, daß man in der Regel nicht gleich nach Tische, oder mit vollem Magen singt, wenigstens keine Singübungen anstellt. Daß man auf den Gesang nicht gleich trinken soll, weiß Jeder. Die Brust muß sich erst wieder völlig beruhigt haben. Es hat schon oft die schlimmsten Folgen für die gesündesten und stärksten Menschen gehabt, wenn man diese leicht zu beobachtenden Vorsichtsmaßregeln vernachlässigt hat.

Digitized by Google

Diejenigen Frauen- und Kinderstimmen, die hohe Töne erreichen, heißen Sopran- oder Discant-Stimmen. Die tiefen Stimmen der Frauen und Knaben heißen Alt oder Altstimmen. Der Unterschied zwischen beiden liegt aber nicht allein in der größern oder geringern Höhe und Tiefe, welche eine jede Art dieser Stimmen erreicht, sondern auch in einer gewissen Beschaffenheit des Tonklanges oder in der Tonfarbe (Klangfarbe). Die Sopranstimme ist heller und die Altstimme voller oder vielmehr dicker. Den Sopran theilt man auch wieder in einen hohen und einen Mezzo-Soprano, Halbsopran, welcher eine geringere Höhe erreicht und nicht selten in Rücksicht auf die Klangfarbe seiner Töne zwischen dem hohen Sopran und dem Alt mitten inne liegt. — Einen Alt, der noch etwas tiefer und voller singt, als der gewöhnliche, nennt man Contra-Alt.

Mit den Männerstimmen hat es dieselbe Bewandtniß. Die hohe Männerstimme heißt Tenor, die tiefe Bass. Diejenige Männerstimme, die zwischen beiden liegt und meist Etwas von den Klangfarben beider Stimmen in sich vereint, heißt Bariton.

In der Regel bedient man sich im Gesange der 4 Hauptstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Baß.

Jeder übe nun anfangs seine Stimme so, daß er einen seiner Stimmhöhe angemessenen, auf dem Claviere angeschlagenen Ton nachsingt. Man höre genau darauf, ob man gerade denselben Ton völlig so hoch oder so tief, als ihn das Pianoforte angibt, nachsingt. Ist das, so singt man rein. Auf diese Reinheit des Tones und der Töne kommt im Gesange das Meiste an; sie ist das Nothwendigste, wenn aus dem Gesange etwas werden soll. Sie ist auch nicht so leicht, als Mancher denkt; und anfangs hört man nicht einmal immer richtig, weil das Gehör noch nicht dafür gebildet ist. Man muß also sehr genau und anhaltend auf diese Reinheit achten; sich auch von Andern Etwas darüber sagen lassen, wozu sich schon Gelegenheit findet, wenn man nur will. Das ist überhaupt eine Grundregel für Alle, die in der praktischen Musik ohne Lehrer etwas Ordentliches lernen wollen. Sie gilt überall und immer für jeden verständigen Menschen, und nicht blos in der Kunst. Wer gute Gelegenheiten, sich zu bessern, versäumt, ist nicht klug.

Wenn man ein leichtes Lied, was man gehört und gemerkt hat, nachsingt, so sehe man gleichfalls vor allen Dingen auf Reinheit des Tones, so viel man nur kann. Aus diesem Grunde schreie man nicht zu sehr; das macht den Ton nicht schön, nicht einmal stark. Schreien ist nicht Singen.

Wer aber Töne dem Pianoforte nachsingen will oder soll (denn das Clavier ist das Instrument, das jetzt am Leichtesten überall zu finden ist), der muß darauf sehen, daß es immer in guter Stimmung erhalten wird. Es würde ihn ja sonst das verstimmte Clavier eher zu unreinem Gesange verführen, als daß es ihm zu einem reinen Tonverhältnisse behilflich sein könnte. Für einen guten Stimmer muß man also möglichst sorgen. Ein Anfänger in der Musik kann gar nicht stimmen. Es gehört überhaupt eine besondere Uebung dazu; es kann es nicht Jedermann, auch nicht einmal von denen, die wirklich Musik verstehen und ausüben. Ein guter Stimmer muß Erfahrung haben. Es sind nicht immer geschickte Musiker, aber praktische Uebung thut hierin das Beste.

Damit aber die Tonhöhe nicht gar zu willkührlich genommen werden kann, hat man Stimmgabeln erfunden, die von Stahl gemacht werden und in eine bestimmte Tonhöhe, entweder das Mittel-C oder das A, gestellt sind. In Italien ist die C-Gabel gewöhnlich;

Digitized by Google

in Teutſchland und Frankreich die A-Gabel; in andern Gegenden wohl auch beide. Darnach ſtimmt man, damit die Tonhöhe nicht zu verſchiedenartig werde. Sie iſt trotzdem nicht überall dieſelbe und der Unterſchied der Stimmgabeln beträgt oft mehr als gut iſt. Sogar benachbarte Städte haben nicht immer eine und dieſelbe Stimmungshöhe, was man ſchlechthin die Stimmung nennt. Ja in mancher großen Stadt iſt z. B. in einem Theater eine andere Stimmung, als in dem andern u. ſ. f. Zu tief iſt für die Inſtrumente nicht vortheilhaft, und zu hoch nicht für die Geſangſtimmen. Es wäre gut, wenn man ſich zu einerlei Stimmung vereinigte, was aber wohl noch nicht ſobald in's Werk geſetzt werden wird. Man muß ſich fügen.

Digitized by Google

Drittes Kapitel.

Unterscheidung der verschiedenen Octaven. Schriftbezeichnung der Töne. Liniensystem. Noten. Rastral. Schlüssel. Bezeichnung und Benennung auch der Obertasten durch Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen. Widerrufungszeichen. Sogenannte ganze und halbe Töne.

Wir haben bereits darauf aufmerksam gemacht, daß die Pianoforte von verschiedenen Verfertigern und in verschiedenen Zeiten auch in der Anzahl ihrer Tasten nicht gleich gebaut sind. Gewöhnlich hat ein solches Instrument 6, 6½, auch 7 Octaven. Um nun sowohl im Sprechen, als im Schreiben diejenige Octave, die man meint, gehörig zu bezeichnen, ohne sie erst am Pianoforte nachweisen zu müssen, hat man besondere Bezeichnungen und Ausdrücke für jede dieser Octaven festgesetzt.

Die allertiefsten Töne nennt man Contratöne und stellt sie in der Schrift mit großen Buchstaben dar, unter welche man einen Strich macht, der auch wohl zuweilen (aber nicht so gut) darüber gesetzt wird, so:

C, D, E, F, G, A, H, oder $\bar{C}$ u. s. f.

Der Strich darf aber nicht fehlen, wenn man nicht zweideutig werden will. Da jedoch, wie gesagt, nicht alle solche Instrumente gleich tief herunter gehen, so muß Jeder sehen, wie tief die Tasten des seinigen reichen.

Die zweite Octave heißt die große, weil sie mit großen Buchstaben angedeutet wird (aber ohne Strich), also:

C, D, E, F, G, A, H.

Im gewöhnlichen Leben wird das große C auch wohl schon das Contra-C genannt. Der Ausdruck ist aber nicht genau.

Die dritte Octave heißt die kleine, und wird mit kleinen Buchstaben geschrieben, als:

c, d, e, f, g, a, h.

Die vierte heißt die einmalgestrichene Octave, weil sie über jedem Buchstaben einen Strich hat:

$\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{h}$.

Die fünfte heißt die zweimalgestrichene, weil sie zwei Striche über jedem ihrer sieben Buchstaben hat, also: $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$ u. s. f.

Die sechste die dreimal gestrichene, also $\bar{\bar{\bar{c}}}$ u. s. f. — Die siebente die viermal gestrichene, $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$ u. s. f. Jeder muß bemerken, wie hoch sein Instrument in dieser Octave geht.

Wollte man noch höhere Töne, so würde man diese die fünfmal gestrichene Octave nennen und sie so bezeichnen müssen.

Digitized by Google

Wollte man dagegen noch tiefere Töne, als die Contra-Octave, so würde man sie die Doppelcontra-Octave zu benennen und sie mit zwei Strichen unter ihren großen Buchstaben zu bezeichnen haben, als C̲̲ u. s. f.

Die ganze Bezeichnung ist sehr nützlich, ob man gleich für alle Erfordernisse der Tonkunst mit ihr allein lange nicht mehr gut auskommen würde. — So verhält es sich auch mit dem Gebrauche der Zahlen. Sie leisten für Vieles die besten Dienste, weshalb sie auch immerfort für mancherlei Andeutungen und Bestimmungen noch angewendet werden, allein auch sie reichen für die gesammte Tonkunst lange noch nicht hin. Man hat daher sich genöthigt gesehen, zu der Buchstaben- und Zahlenbezeichnung noch eine dritte suchen zu müssen, um Alles, was zur Musik gehört, möglichst bestimmt und leicht übersichtlich darstellen und durch Zeichen versinnlichen zu können.

Das hat unendliche Mühe gekostet, ehe man damit zu Stande gekommen ist. Wenn irgend eine Erfindung fertig ist und vollendet dasteht, glaubt man in der Regel kaum mehr, wie schwer ihre Herstellung gewesen ist. Je leichter und je besser sie geworden ist, um so weniger werden gewöhnlich diejenigen, die den Genuß davon haben, an die Schwierigkeit der Durchführung denken. Es hat auch sehr lange gedauert, ehe die Menschen damit zu Stande gekommen sind, und unsere Vorfahren haben es hierin lange nicht so gut gehabt, als wir.

Wir reden von der Erfindung der Noten und dem, was dazu gehört.

Die Geschichte der Notenschrift ist in der That noch so verwickelt und daher bei Weitem noch nicht so zusammenhängend erforscht, daß man den genauen Gang derselben vollkommen nachzuweisen noch nicht vermögend ist. Zu unserm Behufe haben wir dies auch nicht nöthig, und verschonen uns daher damit, weil wir Dringenderes zu thun haben, was uns ungleich näher liegt.

Zuvörderst gehören geradlaufende Linien dazu, über deren Anzahl neben und unter einander man lange Zeit nicht einig war. Anfangs begnügte man sich mit einer oder mit zweien, ging dann zu vieren, bei denen man geraume Zeit hindurch für den gewöhnlichen Gebrauch stehen blieb; oder man setzte mehrere unter einander, z. B. 10; bediente sich wohl auch 6 solcher Linien. Als man aber hinlänglich erfahren hatte, daß man mit zu wenigen nicht mehr auskommen konnte, dagegen zu viele sich nur sehr schwer in der Geschwindigkeit übersehen ließen, wählte man 5 solcher parallellaufenden Linien und nannte dies Linien- oder Notensystem oder Notenplan:

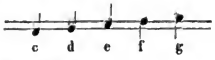
Auf diese Linien und in ihre Zwischenräume setzt man nun die Zeichen, welche Noten heißen. Von diesen Zeichen wählen wir den Punkt mit dem Striche: 𝅗𝅥, oder 𝅘𝅥; es ist einerlei, ob der Strich am Punkte herauf oder herunter gezogen ist. Dabei bleibt die Ordnung der Töne ganz dieselbe, wie sie in der Reihenfolge der 7 Buchstaben gegeben worden ist.

An und für sich allein haben also diese Linien und Zwischenräume keinen bestimmten Namen; die unterste Linie kann e, oder d, oder c heißen u. s. f.: aber es ist dadurch die steigende und fallende Folge der Töne, die durch die 7 Buchstaben in ihrer

Digitized by Google

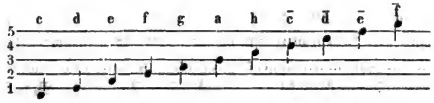
Reihe benannt werden, auf das Sicherste festgestellt. Wollte man diese Linien weglassen, so würde man sich ganz unbestimmt und unsicher ausdrücken, und der Willkühr des Schreibers sowohl, als des Auslegers anheimfallen. Man sehe den Unterschied mit und ohne Linien selbst; es ist etwas ganz Anderes, wenn wir 𝅝 𝅝 𝅝 schreiben, oder wenn wir so schreiben: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥.

Wir gewinnen also mit einer Linie 3 Notenstellungen, also auch 3 Tonhöhen, eine unter, eine auf, und noch eine über der Linie. Nennen wir nun die erste Note unter der Linie c, so ist die zweite auf der Linie d, und die dritte über der Linie e. Setzen wir noch eine Linie, also die zweite, in gleicher Entfernung über die erste, so erhalten wir noch zwei höhere Tonstufen dazu, also:



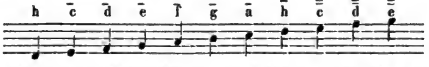
Dies so fort mit 3, 4 und 5 Linien.

Wir zählen also die Linien von unten nach oben; eben so die Zwischenräume. Wollen wir nun das ganze Liniensystem, das ist die 5 Linien mit ihren Zwischenräumen mit Noten versehen, so erhalten wir folgende Tonreihe nach der Ordnung der 7 Buchstaben:



Das steigt wie auf einer Treppe von Stufe zu Stufe, oder auf einer Leiter von Sprosse zu Sprosse, weshalb man auch von einer Tonleiter spricht, auf welcher man eben so gut herauf, als herabsteigen kann.

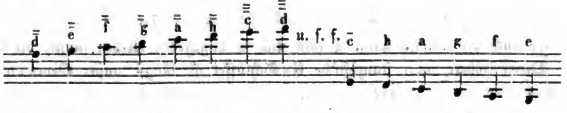
Wollten wir aber die erste Linie nicht für d, sondern für c gelten lassen, so steht das Jedem frei, nur daß die Ordnung der 7 Buchstaben schlechthin nicht versetzt werden kann in ihrer Reihenfolge. Die Reihenfolge bleibt demnach immer dieselbe, nur die Stellung dieser Tonfolge auf dem Notenplane wird durch den Notenplan selbst nicht so bestimmt, daß die erste (oder unterste) Linie immer d, oder e heißen müßte. Wenn sie aber c heißen soll, so erhalten wir folgende Tonleiter nach den 7 Haupttonstufen:



Als man aber einmal aus Erfahrung gelernt hatte, daß sich mehr als fünf über einander gestellte Parallel-Linien nicht leicht genug unterscheiden ließen, doch auch sahe, daß noch Untertasten genug nach der Höhe und Tiefe übrig blieben, welche man mit Noten oder Tonzeichen auf dem Notenplane anzugeben wünschen mußte, so nahm man seine Zuflucht zu Nebenlinien, auf welche und über oder unter welche man die Notenköpfe oder Notenfiguren stellte, ohne daß es Verwirrung für das Auge brächte, und damit doch auch weit mehr, als die 11 Tasten oder Haupttöne auf dem Notenplane angezeigt werden könnten. Man schrieb also über die 5 fortlaufenden Hauptlinien noch eine

Digitized by Google

abgebrochene, kurze Linie, setzte die Notenfigur hinein, dann darüber, nahm dann noch eine Nebenlinie dazu u. s. f. Eben so verfuhr man unter der ersten Linie, um mehr Tiefe zu gewinnen. Wie folgt:



Diese Nebenlinien bilden also die erweiterte Fortsetzung des Liniensystems, von denen man immer nur so viele mit der Feder zieht, als man gerade braucht.

Die Hauptlinien des Notenplanes werden nur im Nothfalle mit der Feder gezogen, weil es zu langsam geht und die Linien nicht gleichmäßig genug ausfallen würden, sondern mit einem eigen dafür erfundenen Werkzeuge, das aus Messingblech angefertigt wird. Es hat 5 Schnäbel, deren Jeder aus 2 unten näher zusammengezogenen und abgerundeten Messingstäbchen besteht, welche 5 Schnäbel, mit einander verbunden, die 5 Hauptlinien auf einen Zug geben. Ein solches Instrument nennen Einige Rostral (von Rostrum, Schnabel), Andere und zwar die Meisten Rastral (von Rastrum, Harke). Es wird an einem hölzernen Griffe befestigt. Man hat auch zwei solche Instrumente, ja 4, an einem Holzgriffe, daß also damit gleich 2 oder 4 Liniensysteme mit einem Zuge fertig werden. Darum braucht man auch zuweilen, aber immer seltener, das Wort Rastral gleich bedeutend für Liniensystem.

Ist das Notenpapier, das stärker als Schreibpapier ist, damit es nicht durchschlägt, auf solche Weise mit den Liniensystemen versehen, heißt es liniirtes Notenpapier. Das hohe Format desselben nennt man französisches, das Querformat italienisches. Man liniirt jetzt solches Papier in eigenen Maschinen zum Verkaufe, was sehr schön und zugleich billig ist.

Durch ein kleines Zeichen vorn am Eingange des Liniensystems kann man nun genau bestimmen, wie jede Linie und jeder Zwischenraum heißen, und zugleich welches von dem c, d u. s. f., ob das ein- oder zweimal gestrichene, oder das kleine u. s. f. damit gemeint werden soll. Solche Zeichen nennt man sehr zweckmäßig Schlüssel.

Man hat deren, die vorzüglich für die hohen Töne, andere die sich besser für die Mittel- und noch andere, die sich für die tiefen Töne am bequemsten schicken. Es gibt im Allgemeinen dreierlei besondere Schlüssel: Der Violin-, oder G-Schlüssel; der C-Schlüssel und der F-Schlüssel.

Von diesen ist der Violinschlüssel der höchste, der also am geschicktesten die höheren Töne leicht bezeichnet: der F-Schlüssel, der auch deshalb Baßschlüssel heißt, bezeichnet am bequemsten die tiefen Töne. Diese beiden Schlüssel werden jetzt auch am häufigsten gebraucht, so daß man sie zunächst am Nöthigsten hat.

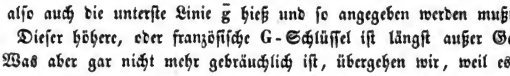
Diese beiden hat man also vor der Hand sich genau bekannt zu machen, so daß man jeden Ton auf dem Claviere sogleich nach der Stellung der Note auf dem Liniensysteme angeben kann.

Digitized by Google

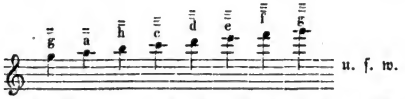
Der G-Schlüssel hat diese Gestalt: . Er heißt so, weil der untere Haken des Zeichens die zweite Linie umklammert, welche $\bar{g}$ heißt, also das einmal gestrichene g, und kein anderes.

Man hatte sonst auch einen solchen G-Schlüssel, welcher die erste Linie umklammerte, wo also auch die unterste Linie $\bar{g}$ hieß und so angegeben werden mußte der Tonhöhe nach. Dieser höhere, oder französische G-Schlüssel ist längst außer Gebrauch gekommen. Was aber gar nicht mehr gebräuchlich ist, übergehen wir, weil es nicht gut ist, Alles auf einmal lernen oder vorbringen zu wollen; auch das, was nur höchst selten nöthig wird. Wir reden daher nur von dem gewöhnlichen, oder *teutschen Violinschlüssel*.

Heißt nun die zweite Hauptlinie $\bar{g}$, so muß die Tonfolge nach oben, steht dieser Schlüssel vor, folgende sein, wie bei a); nach unten, wie bei b):

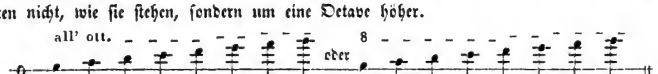


Setzen wir die Tonbezeichnung nach der Höhe vermittels der *Nebenlinien* (Hilfslinien) fort, wie wir es schon früher gethan haben, so werden wir damit in eine bedeutende Höhe gelangen:



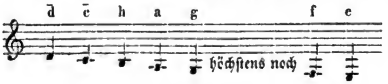
Wollten wir, was recht gut geht, mit diesen Nebenlinien noch weiter in die Höhe fortschreiten, so würden sie sich schon nicht mehr so deutlich, als es wünschenswerth ist, überblicken lassen; es würden nur noch ein paar Töne sein, die wir damit gewönnen, als $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{h}}$ und $\bar{\bar{c}}$. —

Man hilft sich daher, um noch höhere Töne zu bezeichnen, auf eine andere, offenbar bequemere Art, und schreibt über die eben gebrauchten Tonzeichen all' ottava, oder abgekürzt all' ott., oder auch nur eine 8 - -. Damit will man sagen: Spiele diese Noten nicht, wie sie stehen, sondern um eine Octave höher.



Schreibt man coll' ottava, oder col 8va - -, so sollen die Noten, welche stehen, zugleich mit einer höhern Octave gespielt werden, was sich ohne Beispiel von selbst leicht versteht.

Mit den Noten und Tönen nach Unten hat es gar keine Schwierigkeit; man überblickt sie sehr leicht, da sie in der Regel nicht weiter herunter gehen, als:

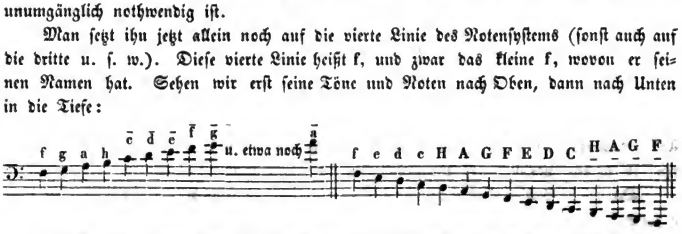


Digitized by Google

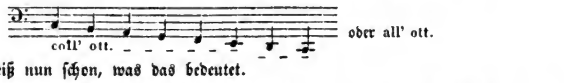
Mit diesem Violinschlüssel schreibt man jetzt für alle hohe Instrumente (ja auch wohl für einige tiefere, welche aber dann eine Octave tiefer erklingen, als sie stehen). Für die rechte Hand auf dem Pianoforte wird er gleichfalls seit längerer Zeit allgemein gebraucht; auch sogar für die Sopranstimmen. Man muß ihn also genau kennen lernen, und nicht eher weiter gehen, als bis man alle Töne nach diesem Schlüssel auf dem Pianoforte bestimmt angeben kann.

Gehen wir nun zu dem F- oder Baß-Schlüssel, welcher die tiefen Töne beherrscht, und für die linke Hand auf dem Claviere, so wie für alle tiefe Instrumente, unumgänglich nothwendig ist.

Man setzt ihn jetzt allein noch auf die vierte Linie des Notensystems (sonst auch auf die dritte u. s. w.). Diese vierte Linie heißt f, und zwar das kleine f, wovon er seinen Namen hat. Sehen wir erst seine Töne und Noten nach Oben, dann nach Unten in die Tiefe:



Da man nun auch hier die tiefsten Töne der vielen Nebenlinien wegen eben so schwer übersieht, als im Violinschlüssel die höchsten: so bedient man sich auch hier desselben Hilfsmittels und schreibt unter die Noten coll' ott., oder col 8va - -; all' ott., oder 8 - - so:



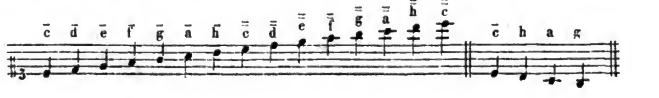
Man weiß nun schon, was das bedeutet.

Auch diesen Baß-Schlüssel muß man genau kennen lernen, ehe man weiter geht.

Der Ordnung wegen wollen wir nun die dreierlei gewöhnlichen C-Schlüssel auch noch anzeigen, denn nützlich sind sie jedenfalls, wenn man sich ihrer auch jetzt nicht mehr so häufig bedient, als sonst. In welcher Gegend eines Landes sie jetzt nicht mehr vorkommen, da mag sie der Anfänger vor der Hand lieber überschlagen: er wird aber doch wohl später Ursache haben, darauf zurück zu kommen, denn es gibt vortreffliche Tonsätze, die nur in diesen Schlüsseln geschrieben und gedruckt vorhanden sind und die ihm auch wohl zur Ausführung vorgelegt werden.

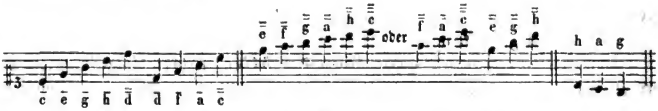
Der erste ist der Discant- oder Sopran-Schlüssel, der zweite der Alt-, und der dritte der Tenor-Schlüssel. Er führt dieses Zeichen ‖3, oder 𝄡, oder 𝄢. Es kommt nur darauf an, welche Linie des Notensystems er umschließt. Diese Linie heißt immer c, und zwar stets das einmal gestrichene c (c̄).

Der Discant-Schlüssel wird auf die erste (unterste) Linie gesetzt. Seine Noten und Töne sind also folgende:



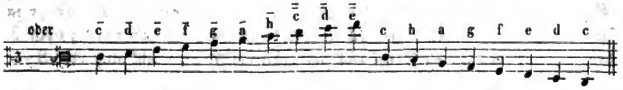
Digitized by Google

Zur Erleichterung des Notenlernens mag sich Jeder, der es für sich bequemer findet, das Geschäft theilen. Er nehme erst die Linien und präge sich ihre Namen ein; dann die Zwischenräume; darauf die Hilfslinien und ihre Zwischenräume über — und zuletzt unter dem Linienſyſtem. So:



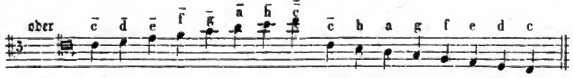
Mit dem Violin- und Baßschlüssel hätten wir dieselbe Zerlegung anwenden können: allein es wird rathsamer sein, wenn der Schüler selbst mit diesen beiden Schlüsseln verfährt, wie wir es hier mit dem Discantschlüssel gethan haben. Es ist eine sehr heilsame Uebung, wenn der Anfänger die Feder ergreift und nach diesem Vorbilde sich selbst die Noten auf die Linien, dann in die Zwischenräume u. s. w. setzt, worauf er den Buchstaben darüber oder darunter zu schreiben hat. Er wird sich damit am Besten selbst prüfen, ob er den Violin- und Baß-Schlüssel richtig in seiner Gewalt hat.

Der Alt-Schlüssel steht auf der dritten Linie, wodurch diese also den Namen c̄ erhält.

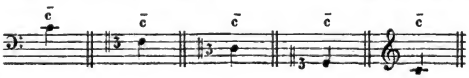


Wenn man diesen Schlüssel (etwa später) braucht, übe man sich denselben gleichfalls auf die angezeigte Art ein, so wie den

Tenorschlüssel, der auf die vierte Linie gesetzt wird, welche dadurch den Ton c̄ bezeichnet.



Die übrigen Schlüssel, deren man sich vor langer Zeit noch bediente, welche aber völlig veraltet und auch nicht nöthig sind, übergehen wir, weil sie nicht thatsächlichen, sondern nur geschichtlichen Werth haben. Nützlicher werden noch folgende Bemerkungen sein: Die Schlüssel geben also erst den auf das Linienſyſtem gesetzten Noten ihren bestimmten Namen und ihre bestimmte Tonhöhe. Der Schlüssel gibt also der Linie, die er umschließt immer den Anfangsnamen, von welchem man Stufe für Stufe auf- und abwärts nach der Ordnung der 7 Buchstaben fortschreitet. Ferner: Eine Note, die nach irgend einem Schlüssel c̄ heißt, also wie wir wissen, das einmal gestrichene c ist, muß überall ein und dieselbe Tonhöhe haben. Folgende c̄ in allen Schlüsseln, die wir gehabt haben, geben nur eine einzige Tonhöhe, so verschieden sie auch auf dem Papiere stehen.



Digitized by Google

So verhält es sich auch mit allen übrigen Tönen. Dadurch wird es völlig einleuchtend, wie der Violinschlüssel am Bequemsten die höchsten Töne beherrscht, und der Baßschlüssel die tiefsten; die übrigen liegen zwischen beiden.

Diese Tonangabe nennt man die Intonation, wie man sich denn in der Tonkunst überhaupt nur allzu gern und gewöhnlich fremder Wörter bald aus der italienischen und lateinischen, bald aus der französischen Sprache bedient, deren Bedeutung man sich wohl zu merken hat.

Wer dies gut gefaßt hat, wird nun alle Töne in allen Octaven mitsammt ihren Notenbezeichnungen mit Hülfe der Schlüssel kennen, welche das Pianoforte auf den Untertasten angibt. Nur die Obertasten und ihre Benennungen, und wie sie auf dem Notenplane verzeichnet oder versinnlicht werden, kennt er noch nicht. Das wollen wir uns sogleich klar machen.

Wenn wir die gegebenen Notenreihen nur etwas aufmerksam betrachten, so sehen wir, daß für die Töne, welche die Obertasten angeben, gar kein besonderer Raum übrig bleibt; die Töne der Untertasten haben allen Raum von Stufe zu Stufe bereits weggenommen. Sie können folglich gar nicht durch eine eigene höhere oder tiefere Stellung vor Augen geführt werden, sondern es muß dies durch neue Zeichen bewirkt werden, die man vor die Noten sowohl auf den Linien, als in den Zwischenräumen setzt, obgleich die Töne der Obertasten nach der rechten Hand zu wirklich höher, und nach der linken Hand herunter wesentlich tiefer sind.

Da wir nun zwei Seiten haben, die Seite rechts nach der rechten Hand herauf und die Seite nach der linken herunter, wo wir den Ton der meisten Untertasten in den nächsten Ton der nächsten Obertaste sowol rechts, als links in den allernächsten höhern oder tiefern Ton zu verwandeln haben: so müssen wir uns auch zweier Zeichen bedienen, durch welche wir beide Verhältnisse andeuten.

Das erste dieser Zeichen ist das Erhöhungszeichen in den allernächsten Ton, was ein Kreuz heißt und so geschrieben wird ♯. Das zweite ist das Erniedrigungszeichen in den allernächsten Ton, was ein B heißt und gerade so geschrieben wird, nämlich ♭.

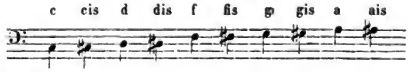
Zunächst vom Kreuz (♯), oder dem Erhöhungszeichen.

Wir haben in der Tonleiter 7 Töne; diese schließt sich im achten Tone oder der Octave, welche dann denselben Buchstabennamen erhält, als der erste Ton, von welchem die Leiter ausging. Diese 7 Buchstaben bleiben die Grundbenennung auch bei den Erhöhungen und Erniedrigungen der Töne.

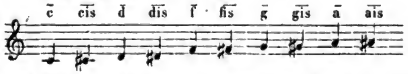
Erhält eine Note auf irgend einer Linie oder Hilfslinie, oder auf irgend einem Zwischenraume ein solches Kreuz vor sich, so hängt sie ihrem Buchstabennamen die Sylbe is an. Man muß nun z. B. nicht mehr die Taste c, sondern die nächste Obertaste nach der rechten Hand anschlagen. Der Ton heißt folglich nicht mehr c, sondern cis.

Wir sehen, daß wir in einer jeden Octave nur 5 Obertasten haben. Diese wollen wir zuerst anzeigen:

Digitized by Google

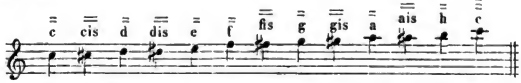


oder im Violinschlüssel:



Und so fort in allen Octaven und in allen Schlüsseln.

Schlagen wir diese Töne der Reihe nach alle in ihrer Stufenfolge an, so erhalten wir folgende Reihe:



Daß wir diese Reihe in einer jeden Octave erhalten, liegt in der Natur der Sache, weil jede Octave der andern im Umfange, oder in der Zahl ihrer Töne völlig gleich ist. Zählen wir diese Töne, so sehen wir, daß ihrer 13 sind, die in der Octave liegen, wenn wir die Octave mitzählen. Es sind dies die engsten Tonverhältnisse, die wir auf dem Klaviere und in unserer Notenschrift überhaupt finden.

Allerdings gibt es noch eine Menge kleinerer, näher zusammen liegender Tonverhältnisse: aber wir können eine solche Reihe von noch kleineren Tönen weder gut singen, noch spielen; auch wirken sie in einer Reihenfolge so schlecht, daß man in unserer Musik sie gar nicht auf dem Notenplane bezeichnet, so wie man auf dem Klaviere keine Taste für sie hat.

Diese 13 Tonstufen, von denen eine von der andern in gleicher Tonentfernung liegt, bilden also die eigentliche Stufenleiter unserer Töne. Und doch hat man sie nicht zur Grundtonleiter gemacht. Dazu muß man seine Ursachen gehabt haben.

Man fand nämlich, daß schon diese 13 Töne in reiner Aufeinanderfolge nur von sehr geübten Sängern, von den gewöhnlichen entweder gar nicht, oder doch nur schlecht ausgeführt werden konnten, weil ihnen die Entfernung eines Tones von dem andern nicht blos zu eng, sondern hauptsächlich zu gleichmäßig eng war. Dies war der praktische Grund, warum man diese Tonleiter von 13 Tönen nicht zur Haupttonleiter wählte.

Da man aber auch noch bemerkte, daß sich mit dieser Tonreihe nicht einmal schöne Melodien bilden lassen wollten, so suchte man sich eine schicklichere, die man zum Grunde der Musik legte. Man begriff sehr frühzeitig, daß zur Kunst nicht allein Einheit, sondern auch Mannigfaltigkeit gehörte. Daher vereinte man eine Reihe noch einmal so großer Tonstufen, als die 13 Töne der Octave geben, mit einigen aus dieser Dreizehnreihe beibehaltenen, und setzte so unsere Achttonleiter zusammen, welche darum die vorzüglichste Tonleiter wurde.

Daß dies nicht ohne verschiedene Versuche und mancherlei Aenderungen geschahe, bevor man auf das Rechte oder Zweckdienlichste kam, setzt Jeder, der das Leben einigermaßen kennt, schon von selbst voraus.

Betrachten wir nun unsere jetzige Achttonleiter von c, d, e, f, g, a, h, c, genauer: so sehen wir, daß zwischen e — f, und zwischen h — c auf dem Klaviere keine

Digitized by Google

Obertaste liegt. Das kann nicht sein, weil das Verhältniß des Tones e zu f gerade so groß ist, als das Verhältniß des Tones f zu fis, fis zu g, g zu gis u. s. w. Eben so ist es mit dem Verhältnisse des Tones h zu c, c zu cis u. s. f.

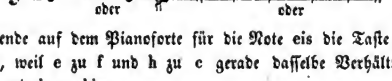
Unsere Achttonleiter (Octaventonleiter) ist also eine gemischte, die 5 noch einmal so weit von einander entfernte Tonverhältnisse hat, als die 2 übrigen sind (nämlich des e zu f, h zu c). Wir gewinnen dadurch nicht blos Mannigfaltigkeit, die in der Kunst, so wie im Leben nicht fehlen darf, sondern auch eine leichtere und schönere Ausübung.

Um nun das noch einmal so große Verhältniß der 5 Töne (c zu d; d zu e; f zu g; g zu a; a zu h) von dem um die Hälfte kleineren Verhältnisse der Leitertöne e zu f, und h zu c (oder zur Octave) leicht zu bezeichnen, hat man jene 5 noch einmal so großen Stufen ganze Töne, und die beiden noch einmal so kleinen in der Achttonleiter halbe Töne genannt.

Dieser Ausdruck ist allerdings nur dem Maaße der Entfernung nach richtig, nicht in Bezug auf den Ton selbst. Denn jeder Ton, der deutlich hörbar ein anderer ist, als der vorige, ist auch ein Ton für sich, ein ganzer und vollkommener Ton, genau unterscheidbar von einem andern, und somit selbst ein anderer.

Man hat aber den Ausdruck dennoch beibehalten, um der Einfachheit der Notenschrift willen, in welcher die Octaventonleiter von einer Stufe des Liniensystems zur nächsten steigen oder fallen sollte, weil sich dadurch diese Tonreihe als Tonleiter am besten vor Augen stellte, auch als die wichtigste vor allen andern sich geltend machte. Und da sie wirklich die wichtigste für unsere Musik ist, so muß auch dieser Ausdruck: ganzer und halber Ton u. s. w. bleiben, damit wir uns nicht in schädliche Weitläufigkeit stürzen um eines Namens willen, auf den nicht viel ankommt, sobald man seiner ohne ungleich größere Verwirrung nicht entbehren, oder ihn doch nicht mit einem genaueren vertauschen kann, wenigstens jetzt noch nicht für die Einsicht der Anfänger, wenn man die Vortheile, die er bringt, nicht geradehin aufopfern will. Das wird keinem Vernünftigen so leicht in den Sinn kommen: man muß jedoch dabei sich vor Mißverständnissen und falschen Ansichten hüten.

Nach dieser Auseinandersetzung wird Jeder auch sogleich begreifen, warum e und f gegen e und eis, und h und c gegen h und his ein und dasselbe Verhältniß ist, nämlich das eines sogenannten halben Tones. Wenn wir also schreiben:



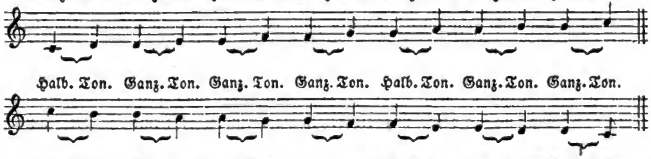
so hat der Ausübende auf dem Pianoforte für die Note eis die Taste f, und für his die Taste c zu spielen, weil e zu f und h zu c gerade dasselbe Verhältniß eines Halbtons ist, wie e zu eis und h zu his.

Warum man dagegen in solchen Fällen nicht immer lieber e, f oder h, c, sondern auch ein anderes Mal e, eis oder h, his schreibt, werden wir uns erst später verständlich machen können. Vor der Hand haben wir uns nur genau zu merken, daß, wenn wir Ober- und Untertasten mit einander in einer Reihenfolge verbinden, wir immer von einem sogenannten Halbtone zum andern fortschreiten. Sobald aber zwischen 2 auf einander folgenden Tönen irgend eine Taste übersprungen wird, so ist beim Heraufsteigen der

Digitized by Google

untere Ton gegen den obern ein ganzer Ton; und beim Herabsteigen umgekehrt der obere gegen den untern.

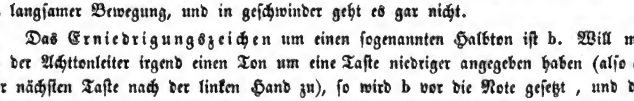
Zur genaueren Ansicht wollen wir uns nun die Achttonleiter herschreiben und so bezeichnen:



Hier ergibt sich sogleich der Vorzug der teutschen Benennung der Achttonleiter mit Buchstaben, da bei der Erhöhung eines solchen Leitertones nur die Sylbe is angehangen wird, um diesen erhöhten Ton genau zu bezeichnen. Der Franzose z. B., welcher die Leitertöne mit Ut, re, mi u. s. w. benennt, muß, wenn er eis nennen will, das weitläufige Ut Dièse gebrauchen, was sich natürlich gar nicht singen läßt, ohne den Ton eben so oft anzuschlagen, als beide Wörter Sylben haben. Das ist ein Uebelstand schon in langsamer Bewegung, und in geschwinder geht es gar nicht.

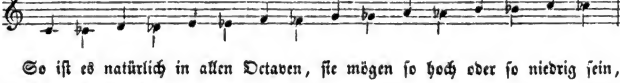
Das Erniedrigungszeichen um einen sogenannten Halbton ist b. Will man in der Achttonleiter irgend einen Ton um eine Taste niedriger angegeben haben (also auf der nächsten Taste nach der linken Hand zu), so wird b vor die Note gesetzt, und dem Namen des Tones die Sylbe es angehangen, oder nur der Buchstabe s. Das leidet eine einzige Ausnahme: Für h sollte man hes sagen, allein man nennt diesen Ton vorzugsweise b.

Die ganze Achttonleiter von c würde also, wenn wir jede Stufe um einen Halbton erniedrigen, so heißen:



So ist es natürlich in allen Octaven, sie mögen so hoch oder so niedrig sein, als sie wollen und können.

Geben wir uns einmal die Tonleiter von c an, die lauter Untertasten hat; dann von ces, wo jeder Leiterton ein b vor seine Note geschrieben oder vorgezeichnet hat; dann von eis, wo jeder Leiterton ein Kreuz (♯) erhält; so werden wir hören, daß jede dieser drei Tonleitern gleich gut klingt, nur mit dem Unterschiede, daß eine höher oder tiefer, als die andere stimmt.

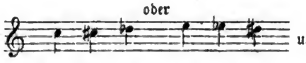


Wir werden sehr bald den Grund davon erfahren und sehr leicht begreifen, denn die Musik ist eine sehr geordnete Kunst, so frei sie auch wieder von der andern Seite ist.

Digitized by Google

Der Franzoſe nennt unſer Ces z. B. Ut Bemol, und unſer Des — Re Bemol u. ſ. w., was äußerſt unbequem iſt.

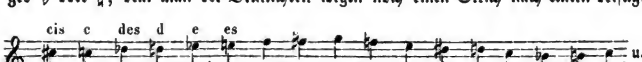
Wenn aber ein ♯ um einen Halbton erhöht und ein ♭ um einen Halbton erniedrigt, ſo iſt es nothwendig, daß z. B. cis und des auf dem Klaviere auf eine und dieſelbe Taſte fallen. Man verſuche folgende neben einander erhöhete und erniedrigte Tonſtufen:



Beide Töne Cis und Des, oder Dis und Es, und immer ſo fort, ſollten eigentlich in ihrer Höhe nicht völlig gleich ſein, wenn man ganz genau nach der Rechnung gehen wollte: allein erſtlich iſt der Unterſchied für unſer Ohr nur gering; zweitens hat die Temperatur, die wir ſchon erwähnten, das etwa noch Störende ſehr gut ausgeglichen und uns drittens dadurch eine außerordentlich große Erleichterung in Ausführung der Muſik verſchafft.

Wir können ſehr froh darüber ſein, daß wir für Cis und Des u. ſ. w. nur eine Taſte haben und nicht zwei. Verſucht haben es die Leute ſchon, Inſtrumente zu bauen, wo jedes ♯ und jedes ♭ ſeine beſondere Taſte hat und ſeinen beſondern Ton geben ſoll: allein die Schwierigkeiten ſind ſo groß, daß man gern in dieſer Hinſicht beim Gewöhnlichen geblieben iſt. Man würde damit die Muſik nur beſchränken und verwirren, aber nichts beſſer damit machen.

Es trifft ſich nicht ſelten, daß man die Erhöhung eines Tones durch ein ♯, oder die Erniedrigung deſſelben durch ein ♭ wieder aufheben will. Für Beides, für die Aufhebung des ♯ und des ♭, daß ſie nicht mehr gelten, hat man ein einziges Zeichen eingeführt, das Widerrufungszeichen oder B-quadrat, weil es ſo ausſieht, wie ein viereckiges ♭ oder ♮, dem man der Deutlichkeit wegen noch einen Strich nach Unten beifügt: ♮.



Die Wirkung des Kreuzes und des B iſt alſo durch das ♮ ſo lange vernichtet, bis ein anderes Zeichen vorgeſchrieben wird. Das Nähere darüber ſpäter. Für jetzt das allgemein Nothwendige.

Digitized by Google

Viertes Kapitel.

Von der verschiedenen Zeitdauer der Töne und den diese Zeitdauer im Allgemeinen darstellenden, verschiedenen Notenfiguren und ihren Verhältnissen zu einander. Vom Punkte hinter den Noten. Von den Schweigezeichen oder Pausen. Mensural- oder Figural-Musik.

Zur geringsten Ausübung der Musik ist es nicht genug, die verschiedene Höhe und Tiefe der Töne und ihre verschiedenen Octavenleitern in ihren Verhältnissen zu einander so weit kennen gelernt zu haben, als wir es im Vorigen anzeigten. Jeder Ton kann nicht anders, als in einer gewissen Zeiterfüllung in's Leben, oder in's Gehör treten. Gäbe es nur einen einzigen Ton oder vielmehr Klang, so hätten wir keine Musik. Eben so wenig würden wir uns einer Tonkunst rühmen können, wenn es nur eine einzige Zeitdauer der Töne gäbe. Es wäre Alles viel zu gleichförmig und einerlei, denn zur Kunst gehört nicht nur Einheit, sondern auch Mannigfaltigkeit. Die verschiedene Zeitwährung ist also den Tönen so wesentlich nothwendig, als die verschiedene Höhe und Tiefe.

Ehe wir daher weiter gehen, müssen wir zuvor gleichfalls im Allgemeinen die verschiedene Zeitwährung kennen gelernt haben.

Das Maaß der Tonhöhen ist also ein Maaß für sich, das in mehr oder minder Schwingungen in einer und derselben Zeit (wie z. B. in einer Secunde Zeit) besteht: das Maaß der Tondauer ist dagegen ein anderes Maaß, das keineswegs auf die Schwingungszahl in einer und derselben Zeit, sondern auf eine längere und kürzere Zeitwährung selbst Rücksicht nimmt, so daß irgend ein Ton mehr oder weniger Secunden aushält, sich länger oder kürzer hörbar fortschwingt. Die Schwingungsgeschwindigkeit eines jeden Tones in einer Secunde ist von wissenschaftlichen Männern genau gemessen; der praktische Musiker hat dies nicht erst nöthig; sondern er hat den Ton richtig treffen zu lernen. Trifft er ihn rein, so hat er unbewußt, nur durch Uebung und Gehörbildung die richtige Schwingungszahl getroffen. Etwas Anderes ist es mit der Zeitdauer irgend eines Tones oder mehrerer. Diese muß er kennen lernen, wenn er sie richtig ausüben will.

Die verschiedene Tonhöhe wird, wie wir wissen, versinnlicht durch den Notenplan und die höhere oder tiefere Stellung der Noten auf Linien und in Zwischenräumen. Das geht bei der Zeitwährung eines Tons oder einer Reihe von Tönen nicht an, denn ein hoher oder mittlerer Ton kann und soll eben so wohl bald lang, bald kurz ausgehalten werden, als ein tiefer. Um die Zeitwährung der Tonreihen und jedes Tones auszudrücken, haben wir also verschiedene Notengestalten nöthig, deren jede auf jede Stufe des Notensystems gesetzt werden kann, weil sie mit der Tonhöhe gar nichts gemein hat. Man hat die verschiedene Zeitdauer eben so wol auf einem und demselben Tone von gleicher Höhe, als auf den verschiedentlich tiefen oder hohen gleichmäßig zu messen.

Digitized by Google

Wählen wir uns nun irgend einen nicht zu langen Zeittheil, damit wir ihn leicht gleichmäßig wiederholen können, und denken uns diesen Zeittheil als ein Ganzes: so können wir dieses Ganze zunächst gerad oder ungerad, also in zwei oder drei Theile wieder zerlegen. Versinnlichen wir uns ein solches angenommenes Ganze durch folgende Figur auf dem Papiere für das Auge, : so erhalten wir in gerader Eintheilung zwei Theile, deren jeder noch einmal so klein, als das Ganze ist, also ; oder 3 Theile: .

Solche Notenfiguren hatte man vor Zeiten auch, als u. s. w. Sie sind jetzt nicht mehr gebräuchlich.

Unsere jetzt gewöhnliche Notenfigur, die das Ganze andeutet, ist folgende: 𝅝. Diese heißt auch darum die ganze Note, in Hinsicht auf das Ganze der im Allgemeinen angenommenen Zeitabtheilung, die wir uns als ein Ganzes denken. Es ist also die Notenfigur, die als Allgemeinzeichen des Ganzen den Theilen desselben eine größere oder geringere Dauer in der Zeit gibt, je nachdem wir das Ganze dieser Notenfigur mehr oder weniger Zeit währen lassen. Diese Zeitdauer kann man durch einen Schlag zum Anfange und am Ende vergegenwärtigen für das Ohr. Darum heißt diese ganze Note auch oft ein ganzer Schlag.

Nur zuweilen, meist am Schlusse eines Tonsatzes, wird eine noch einmal so lang dauernde Notenfigur, als unser jetziges Ganze ist, geschrieben, auf diese Art: oder . Dies ist noch eines der längeren Zeichen der Vorzeit, das noch einmal so groß ist, als unsere jetzige ganze Note, nach welcher sich die übrigen Abtheilungen richten.

Diese ganze Note, welche auch die runde oder weiße genannt wird, theilt sich nun natürlich, wie alles Theilbare, zunächst in 2 Hälften, welche also halbe (weiße) Noten, oder halbe Schläge, auch Zweitel heißen, weil jede nur die Hälfte Zeit wegnimmt, als die ganze Note, so daß zwei halbe gerade so viel Zeit messen, als eine ganze. Ihr Zeichen ist 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥. Der Strich kann auch vorn stehen; das ist Eins, es kommt jetzt nichts darauf an, also 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥

Jeder begreift nun sogleich, daß es überaus thöricht wäre, wenn man eine ganze und eine halbe Note, welche durch ihre besondere Gestalt die Zeitwährung derselben, einen ganzen und einen halben Ton nennen wollte, der etwas ganz Anderes, nämlich das Verhältniß der Höhe und Tiefe, aber nicht der Zeitdauer bestimmt. Wenn es aber doch zuweilen geschieht, so ist es völlig unüberlegt; man verwirrt zwei Begriffe mit einander, die in sich ganz verschieden sind.

Theilt man diese Hälften wieder, so wird aus jeder Hälfte 2 Viertel, also aus dem Ganzen 4 Viertel. Diese Viertel, deren 4 gerade so viel Zeit einnehmen, als ein Ganzes oder 2 Hälften, bekommen die Gestalt, der wir uns im Vorigen immer bedient haben: 𝅘𝅥 ode 𝅘𝅥 (schwarze Noten, weil die Köpfe gefüllt sind).

Zerlegt man das Viertel in 2 Hälften, so erhalten wir Achtel, welche, wie alle Abtheilungen, vom Ganzen ihren Namen erhalten, weil eben 8 solcher Noten gerade so viel Zeit wegnehmen, als eine einzige ganze Note u. s. f.

Die Gestalt des Achtels ist folgende: 𝅘𝅥𝅮 oder 𝅘𝅥𝅮. Den Querstrich, oben oder unten, was gleich gilt, nennt man auch wohl die Fahne. Folgen mehrere Achtel hinter einan-

Digitized by Google

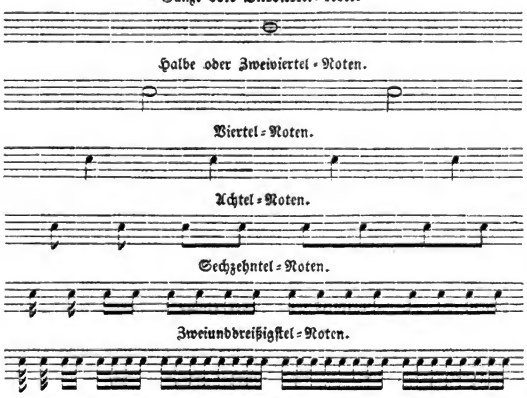
der, so streicht man sie mit dem Querstriche auch zusammen, als: ♪ oder ♫; 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 u. s. w. Dasselbe geschieht auch mit allen folgenden noch kleineren Abtheilungen.

Jedes Achtel wird wieder in 2 Sechzehntheile oder Sechzehntel zerfällt, welche 2 Querstriche erhalten: 𝅘𝅥𝅯 oder 𝅘𝅥𝅯; zusammengestrichene 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, oder 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 u. s. f.

Das Sechszehntel hat 2 Zweiunddreißigtheile 𝅘𝅥𝅰 oder 𝅘𝅥𝅰 — das Zweiunddreißigstel 2 Vierundsechzigtheile 𝅘𝅥𝅱 oder 𝅘𝅥𝅱.

Man wird sehr selten Ursache haben, das angenommene Zeitganze oder die ganze Note in noch kleinere Zeittheile zu zerlegen. Wäre es der Fall, so würde man ein Vierundsechzigstel in 2 Hundertachtundzwanzigstel theilen und der Note fünf Fahnen geben müssen: 𝅘𝅥𝅲 oder 𝅘𝅥𝅲.

Um sich dies Alles recht klar vorzustellen und die Zeiteintheilung der verschiedenen Notengestalten vom ganzen Schlage an bis in seine kürzesten Theile zu überblicken, gibt man in der Regel folgendes Gesammtbild, das auch sehr zweckdienlich ist:

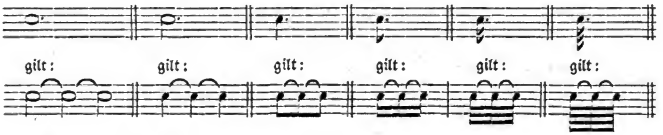


Wir haben schon gesagt, daß damit nicht gemeint wird, es solle die Zeitdauer einer ganzen Note immer und in jedem Tonsatze gleich lange währen, oder nach einer festgesetzten Anzahl von Secunden der Zeituhr gemessen werden; vielmehr ist das Maaß der Zeitlänge einer ganzen Note sehr verschieden. Wie aber die Zeitdauer einmal angenommen worden ist, so muß sie bleiben, bis die Zeitlänge ausdrücklich schneller oder langsamer bestimmt wird, was wir bald zeigen werden. Aber in jedem angenommenen Zeitmaaße einer ganzen Note richten sich alle Unterabtheilungen in ihren Verhältnissen genau nach der Zeitlänge des ganzen Schlages oder der ganzen Note, so daß in demselben Zeitmaaße 2 halbe Schläge, 4 Viertel, 8 Achtel u. s. w. angegeben werden.

Digitized by Google

Die ungerade oder Tripel=Eintheilung hat keine besondern Notenfiguren. Und das ist sehr wohlgethan, weil dadurch die Notenzeichen bedeutend vermehrt und schwierig gemacht werden müßten. Es ist sehr darauf zu halten, daß die Notenschrift so einfach und doch zugleich so bestimmt, als möglich bleibe.

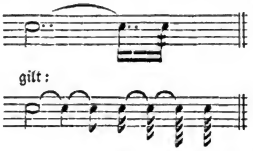
Man hat für die Tripeleintheilung einen sehr guten Ausweg gefunden. Dies ist ein bloßer Punkt, den man hinter die Notenfigur setzt, also rechter Hand nach der Notenfigur. Ein solcher Punkt gilt immer die Hälfte von dem angegebenen Werthe, den eine Notenfigur an und für sich, also ohne Punkt, hat. Wenn also ein Punkt hinter eine ganze Note gesetzt wird, so gilt die Währung dieser Note nicht mehr 2, sondern 3 halbe Schläge u. s. f. Hier ist die Tabelle:



Man sieht also, daß man dadurch eine Tripeleintheilung gewonnen hat, wenn man sie braucht, ohne daß man neue und verschiedene Notenfiguren zu ersinnen und die Notenschrift dadurch zu erschweren sich gezwungen sehe. Zugleich ist für die gerade Eintheilung sehr viel gewonnen.

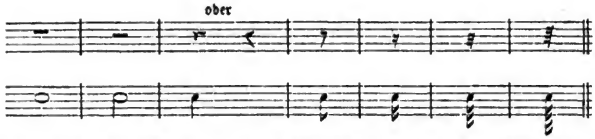
Wir sehen, daß bei der Angabe der Geltung einer solchen in dem obern Liniensystem punktirten Note halbrunde Striche gesetzt worden sind. Sie heißen Bindezeichen. Stehen diese Zeichen zwischen 2, oder 3, oder mehreren Noten auf einer und derselben Stufe des Liniensystems, wie hier: so zeigen sie an, daß die zweite und dritte Note u. s. w. nicht besonders angeschlagen, sondern nur ihrem Werthe nach ausgehalten werden soll, als wäre nur eine Note geschrieben, wie im obern Liniensysteme.

Wird hinter den ersten Punkt noch ein zweiter gesetzt, so gilt dieser zweite die Hälfte des ersten Punktes, also:

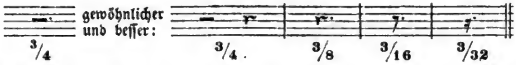


Da man aber nicht immer hinter einander fort, ohne allen Absatz und ohne alle Ruhe, singen und spielen kann, was auch nicht einmal schön sein würde, so hat man auch Schweigezeichen oder Pausen nöthig, die ihrer Zeitwährung nach eben so gut abgemessen werden müssen, als die Zeitdauer der Töne selbst. Dafür hat man besondere Zeichen nöthig, die sich von den Tonzeichen deutlich unterscheiden. Hier sind sie auf dem obern Liniensystem, und auf dem untern zugleich mit ihrer Zeitgeltung im Vergleiche mit den Notenfiguren:

Digitized by Google



Hinter die kleineren Pauſen, von der Viertelspauſe an, wird gleichfalls ein Punkt geſetzt, der dieſelbe Bedeutung hat, als hinter den Tonzeichen. Hinter die größern Schweigezeichen ſetzt man in der Regel den Punkt nicht, weil er da zu leicht überſehen werden kann. Steht er aber doch, ſo verlängert auch er die Pauſe um die Hälfte ihres Zeitwerthes:



Dies iſt die allgemeine Zeiteintheilung oder Zeitabmeſſung der Muſik, die in früherer Zeit lange nicht ſo beſtimmt geordnet worden war, als jetzt.

Dieſe ſo geordnete Muſik heißt Menſural-Muſik, das iſt, die nach den oben angegebenen Zeitverhältniſſen abgemeſſene Muſik. Da dieſe unter ſich in völlig geordneten Zeitverhältniſſen ſtehende Muſik ohne mancherlei Notenfiguren, die jene Zeitverhältniſſe ausdrücken, nicht möglich wäre, weil ſie ſchriftlich ohne dieſe oder ähnliche Figuren gar nicht dargeſtellt werden könnte, ſo heißt dieſe Menſuralmuſik auch Figuralmuſik. Beide Ausdrücke ſagen alſo Eins und Daſſelbe.

Dieſe allgemeinen Zeitmeſſungsverhältniſſe liefern die Grundbeſtandtheile des Taktes und der Taktarten, ſind aber für ſich allein noch nicht der Takt ſelbſt. Von dieſem wollen wir im folgenden Kapitel handeln.

Digitized by Google

Fünftes Kapitel.

Vom Takte und den verschiedenen Taktarten nebst den dabei gebräuchlichen Kunstausdrücken und der Bezeichnungsart mehrerer ganzer Taktpausen. Vom Tempo und den Regeln des Taktschlagens. Vom Metronom.

Takt ist in unserer Mensuralmusik nichts Anderes, als irgend ein gleichmäßig wiederkehrendes und leicht fühlbares Zeitganze.

Da es irgend ein gleichmäßig wiederkehrendes Zeitganze sein soll, so ist die Zeitdauer nach dem Maaße einer bestimmten Anzahl von Secunden der Uhr nicht für einen Tonsatz so, wie für einen andern oder dritten bestimmt; es kann also in einem Tonsatze längere Zeit in Anspruch nehmen, in einem andern kürzere. Diese Eigenschaft hat also der Takt im Allgemeinen mit der Währung des Maaßes in den Verhältnissen der Notenfiguren völlig gemein.

Da dieses Zeitganze, was wir Takt nennen, ein leicht fühlbares, oder vom Sinne des Gehörs leicht auffaßbares sein muß, so darf der Zeitabschnitt nicht zu groß sein, im Verhältniß mehr klein als groß, damit keine Verwirrung im Auffassen dieses kurzen Zeitganzen entsteht. In dieser Hinsicht ist das allgemeine Maaß der Notenfiguren-Dauer dem Maaße des Taktes schon nicht mehr ganz gleich, aber doch noch ähnlich. Denn das allgemeine Eintheilungsmaaß der Notenfiguren sieht wesentlich und hauptsächlich auf die Abmessung der Verhältnisse eines Zeitganzen in noch einmal so kurzer Zeit, z. B. daß ein Zweitel noch einmal so kurz ist, als ein Eintel oder eine ganze Note; ein Viertel noch einmal so kurz, als ein Zweitel u. s. f. Jeder Takt hat dieses Maaßverhältniß der Eintheilung der Notenfiguren auch nöthig, und jeder bedient sich desselben, einer wie der andere, weshalb wir das Verhältniß der Notenfiguren und ihrer Zeiteintheilung das allgemeine genannt haben. Aber dies begründet nicht den Hauptunterschied, nicht das Wesentliche und Besondere des Taktmaaßes vom allgemeinen Eintheilungsmaaße der Notenfiguren. Das Taktmaaß sieht vielmehr auf den Unterschied, der zwischen 2 und 3 auf einander folgenden Noten von einer und derselben Währung in der Zeit obwaltet, also auf einen Unterschied zweier oder dreier Eintel, Zweitel, Viertel, Achtel u. s. f. Darin liegt einzig und allein das Besondere des Taktes, worauf hauptsächlich gesehen werden muß.

Dieses dem Takte Eigenthümliche liegt demnach in einem gewissen fühlbaren Nachdruck, in einer besondern innerlichen Gewichtigkeit oder Betonung eines Zweitels oder eines Viertels u. s. w. vor dem andern. Der Takt nimmt also auf gleiche Notenfiguren zunächst Rücksicht, als auf lauter Viertel u. s. f. und unterscheidet diese in der Zeitwährung gleich langen Theile durch einen Wechsel von mehr oder minder Nachdruck, an einem merklich schwereren und leichteren Gewicht, ungefähr wie wir dies fühlen im gleichmäßigen Schlage eines gesunden Pulses, oder im Schwunge eines Pendels der Uhr, wo der erste Schlag eine innerlich bedeutendere Schwere oder Gewichtigkeit hat, der andere dagegen eine fühlbare Leichtigkeit. Man nennt dies mit dem fremden Worte den Accent. Dieser muß nach einer bestimmten Ordnung auf bestimmte Notengestalten einer und der-

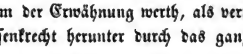
Digitized by Google

selben Geltung in jedem Takte gelegt werden. Die Regeln dieser Accentuation gleichlanger Haupttakttheile machen das Wesentliche aus in der Lehre vom Takte.

Es ist ein Glück, daß die Gesetze dieser Accentuation fast Jedem, der Anlage zur Tonkunst hat, mit geringen Ausnahmen, so sehr in seiner Natur, ja im Blute liegen, daß die Ausübung dieser Gesetze in der Regel weit weniger Schwierigkeiten hat, als eine geordnete und klare Darstellung der Taktlehre mit Worten. Wäre dies nicht, so würden sich nicht so viele, sonst tüchtige Musiker in ihren Auseinandersetzungen so sehr vergriffen und so viel Unwahres darin vorgebracht haben. Man hilft sich daher gewöhnlich praktisch darin fort, ohne daß man, oft genug, einen deutlichen Begriff von der Sache hat. Es kommt aber doch überall auf gute Erkenntniß und klare Einsicht auch in der Kunst sehr viel an. Wir wollen uns daher alle Mühe geben, diesen Theil der Kunst so anschaulich und einsichtlich, als möglich, zu machen. Darum wollen wir uns aber auch gleich zum Praktischen, zu bestimmten Beispielen, wenden, um deste eingänglicher und faßlicher die nothwendigen Begriffe und Bemerkungen daran zu reihen.

Eine ganz unschätzbare Einrichtung unserer heutigen Notenschrift sind die Taktstriche, welche zur Veranschaulichung eines Taktganzen so viel dienen, daß sie uns seit langer Zeit ganz unentbehrlich geworden sind. Und dennoch haben unsere Vorfahren dieses Erleichterungsmittel entbehren müssen, was ihnen die Ausübung der Musik ungemein erschwert haben muß, so daß jetzt die Meisten unter uns es kaum begreifen, wie unsere Altväter eine gelungene Aufführung ohne Taktstriche zu ermöglichen vermochten. Es geht freilich, denn es ist gegangen! aber mit welchen Schwierigkeiten? Was nicht Alles auf Dinge ankommt, die, sind sie einmal glücklich in's Leben gerufen, wahre Kleinigkeiten zu sein scheinen, kaum der Erwähnung werth, als verstände es sich von selbst! —

Diese Taktstriche laufen senkrecht herunter durch das ganze Liniensystem: so:


u. s. w.

Was zwischen 2 solchen Taktstrichen steht, wovon der eine gerade so viele Hauptzeiten enthalten, und dazu in einer und derselben Zeiterfüllung, als sie der andere hat, abgethan sein muß, dies ist und heißt ein Takt.

Allein völlig begreiflich wird dies noch nicht sein. Wir fahren also fort:

Es kommt in einem solchen Taktganzen zunächst nicht auf die Geltungseintheilungen der verschiedenen Notenfiguren, sondern auf die Zahl irgend einer Notengeltungsart und auf den Wechsel irgend einer geordneten Betonung derselben an.

Wir können mit völligem Rechte in einem Taktganzen eine bestimmte Anzahl ganzer Schläge, oder halber, oder Viertel u. s. w. wählen. Das ist für ein Taktganzes völlig gleichgiltig; es bleibt ein Taktganzes, ob es z. B. 2 ganze oder 2 halbe Noten, oder 2 Viertel u. s. w. enthält; oder von allen Währungsnotengestalten 3 gleich lange Noten u. s. w., bei denen auf den Wechsel des Accents und auf eine bestimmte Anzahl, nicht aber auf ihre Geltungsgröße gesehen wird.

Daraus ergibt sich entschieden, daß der Takt einen ganz andern Eintheilungsgrund hat, als die Geltungsnotenfiguren, die ihren Eintheilungsgrund für sich haben im Maaße von noch einmal, zwei-, vier-, achtmal so lang oder kurz im Zeitverhältnisse ge-

Digitized by Google

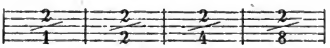
gen einander. Beide sind zwei so wesentlich verschiedene, wenn auch in Manchem gleiche und ähnliche Dinge, wie z. B. der rechte und linke Arm. Sie helfen sich auch und brauchen einander so, wie sich beide Arme helfen: aber sie sind nicht Eins, sondern Zwei, jedes gleich vollkommen in seiner Art, so daß wohl Eins ohne das Andere bestehen kann, nur daß Eins ohne das Andere nicht mehr so wirksam und vielseitig sein kann, als wenn es das Andere für sich hat. Eins hilft dem Andern und leiht ihm seine Dienste gegenseitig: aber sie sind zweierlei Dinge, die jedoch für einander geschaffen sind.

Ein jedes Taktganze besteht also aus einer gewissen Anzahl Noten von gleicher Währung, deren jede einen besondern Accent erhält, wodurch sie sich unterscheiden und in sich ein Ganzes bilden.

Die einfachsten Verhältnisse jeder Art sind immer die leichtesten. Fangen wir also mit den einfachen Takten an. Das allereinfachste ist ein Verhältniß von 1 zu 2. Das ist eine gerade Zahl. Wir nennen daher alle Taktarten, die nur 2 Hauptverhältnisse verschiedener Betonung haben

einfach gerade Taktarten.

Diese sind:



Die obere Zahl, oder der Zähler, gibt seiner Natur nach an, wie viel Theile von irgend einer Notenwährung ein solches Taktganze hat. Diese Theile heißen Haupttheile oder Hauptzeiten, auch wohl kurz weg Theile oder Zeiten.

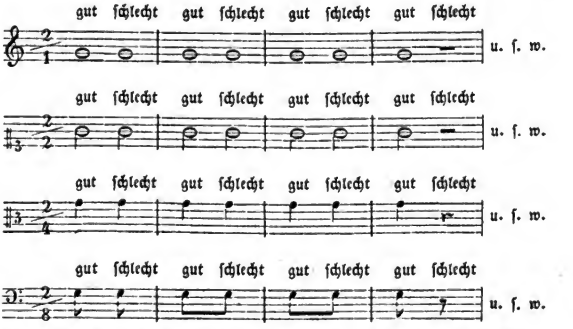
Die untere Zahl, der Nenner, gibt an, von welcher Beschaffenheit die Notenfiguren sind, welche die Hauptzeiten eines Taktganzen bilden, ob Zweitel, Viertel oder Achtel u. s. w.

Die Taktverschiedenheit dieser Haupttheile liegt allein in der verschiedenen Accentuation. Die erste Zeit wird gewichtiger, markirter, betonter, innerlich schwerer angeschlagen, und heißt die gute Taktzeit: die andere leichter, weniger markirt u. s. w., als die erste, und heißt die schlechte Taktzeit (die leichtere). Man zählt dabei 1—2, jede Zahl in gleicher Zeitlänge, denn die Zeitlänge ist eine Sache, die dabei schon voraus gesetzt wird; der Unterschied beider gleicher Zeitlängen ist im gewichtigeren Accentuiren der ersten oder der guten Hauptzeit, und im flüchtigeren, leichteren Accentuiren der zweiten oder der schlechten Hauptzeit zu suchen.

Man zähle diese 1—2 in genau gleicher Zeitlänge laut, nicht heimlich; so daß 1 als gute Zeit recht gewichtig, 2 hingegen, als die schlechte Zeit leichter betont wird. Will man dabei, nach einiger Uebung im lauten Zählen, mit der rechten Hand Takt schlagen, oder taktiren, so schlägt man die gute Zeit in einem Streiche schnell herunter, so daß man gerade mit dem Aussprechen Eins den Niederschlag vollendet hat. Unten angekommen mit dem Schlage, ruht man mit der Hand so lange, bis die Zeitdauer der Eins völlig vorüber ist. Mit der Secunde Zeit, wo die schlechte Taktzeit beginnt, und 2 ausgesprochen wird, führt man den Schlag herauf, welcher Aufschlag gleichfalls mit dem Aussprechen der 2 genau vollendet sein muß. Auch hier bleibt man oben mit der Hand so lange ruhen, bis die Zeitwährung der Zwei abgelaufen ist. Dann geht sogleich der Niederschlag wieder an und mit ihm ein neuer Takt. Also etwa in folgender figürlicher Art:

Digitized by Google

Darüber ſoll man nicht zu ſchnell hinweg eilen. Wir wollen darum mancherlei Beiſpiele geben; zuvor nur im Ganzen noch erinnern, daß man die Taktart ſtets zum Beginne eines Tonſtücks, gleich nachdem der Notenſchlüſſel angegeben worden iſt, vorzeichnet:



Aus dieſen Beiſpielen ſieht Jedermann deutlich, daß nicht die Geltung der Notenfiguren und ihrer Eintheilung den Takt bildet: im Gegentheil daß dieſe verhältnißmäßige Berechnung der Zeitdauer der Töne, oder der Ton- und Schweigezeichen, eine Rechnung für ſich iſt, welche der ganzen Menſuralmuſik, alſo auch dem Takte, der dazu gehört, zum Grunde liegt. — Das Taktganze macht weder ein Eintel, noch ein Zweitel, noch ein Viertel u. ſ. w., ſondern eine Zuſammenſtellung mehrerer, wenigſtens zweier Notenfiguren von einerlei Zeitgeltung, welche ſich nicht durch ihre Zeitlänge, die ſie einnehmen (denn dieſe iſt ſich gleich), ſondern durch ihren verſchiedenen Accent unterſcheiden. Man kann es ſich nicht genug einprägen, daß dieſer verſchiedene Wechſel eines ſchwereren und leichteren Accents der weſentliche Eintheilungsgrund des Taktes iſt. Darum hat auch der Takt ein ganz beſonderes Zeichen ſeiner Erfüllung; das iſt der Taktſtrich, der von außerordentlicher Wichtigkeit iſt, und allein für ſich das Taktganze von einem andern Takte, der dem erſten in ſeinen Accentuations-Verhältniſſen gleich iſt, für's Auge unterſcheidet. Für das Ohr hingegen unterſcheidet ſich ein ſolches Taktganze allein durch die verſchiedene Betonung der Taktheile. Der erſte dieſer Taktheile muß nothwendig der innerlich gewichtigſte unter allen ſein, damit der Anfang eines jeden Taktes ſich recht beſtimmt deutlich mache.

Digitized by Google

Aus diesen Gründen ist es ein Mangel an guter Beurtheilung und richtiger Unterscheidung, wenn man für jede besondere Taktart eine eigene Notenfigurenzeichnung, als eigentlich nothwendig zur Angabe eines Taktganzen hat annehmen wollen, und es für eine Unbestimmtheit und Unrichtigkeit erklärt hat, daß die Zeichen der Geltungsfiguren, die für sich rechnen, nicht auch zugleich ein Taktganzes ausdrücken, was doch einen ganz verschiedenen Eintheilungsgrund hat, welcher durch den Taktstrich dem Auge versinnlicht wird. Es ist nicht aus Noth, sondern aus Klugheit geschehen, daß wir beide Eintheilungen wohl unterscheiden. Dadurch ist nicht blos eine entsetzliche Weitläufigkeit vermieden worden, sondern es ist sogar damit einer grenzenlosen Verwirrung in Ausübung der Tonkunst gesteuert worden. Wie viele Zeichen für ein Ganzes, Halbes u. s. w. müßten wir haben, wenn wir für jede Taktart ein besonderes Zeichen für einen ganzen, halben Takt u. s. w. hätten erfinden und auf's Papier malen wollen! — Es ist vortrefflich, daß es gerade so, und nicht anders ist, was wir dem Verstande unserer Verfahren zu verdanken haben.

Es muß aber doch auch seinen Grund haben, warum man $^2/_1$, $^2/_2$, $^2/_4$ und $^2/_8$-Takt schreibt oder man handelte in Beibehaltung dieser verschiedenen Taktbezeichnung blos nach einem hergebrachten Gebrauche, der als unnütz und weitschweifig besser verworfen und aufgehoben würde. Es wäre dann gar nicht der Mühe werth, etwas Anderes im einfach geraden Takte, als $^2/_4$ zu schreiben. Man brauchte dazu weniger Papier und weniger Zeit, und erleichterte durch dieses Einerlei den Anfängern die Erlernung noch dazu bedeutend. Allein es ist noch eine fühlbare, so wie sichtbare Verschiedenheit unter diesen viererlei einfach geraden Taktarten.

Diese Verschiedenheit liegt keineswegs in irgend einer andern Eintheilung des Wechsels eines schwer accentuirten und leicht accentuirten Takttheiles. Darin sind sich alle einfach geraden Taktarten völlig gleich, sonst gehörten sie ja nicht mehr unter eine und dieselbe Ordnung. Die Verschiedenheit liegt in dem allgemeinen Maaßverhältniß der Notenfigur-Eintheilung in Hinsicht auf ihre allgemeine Zeitwährung, wodurch wir den Begriff in uns festhalten, daß ein ganzer Schlag noch einmal so lange dauert, als ein halber, und ein halber Schlag noch einmal so lange, als ein Viertel u. s. w. Dieser allgemeine Zeitwerth der Notenfiguren setzt den Begriff und das Gefühl des Schwerfälligen und Gewichtigen beim Anblicke einer Reihe ganzer Noten noch einmal so stark in uns fest, als beim Anblicke einer Reihe von halben Schlägen. Das verringert sich beim Anblicke einer Reihe von Vierteln, und noch mehr von Achteln. — Der Accentwechsel bleibt also wohl in allen einfach geraden Taktarten derselbe, allein die Schwerfälligkeit und Gewichtigkeit des Accents erhält dadurch ihre schwerfälligern und minder schwerfälligen Accente.

Demnach wäre der Accentwechsel im $^2/_1$-Takt der allerschwerste; der $^2/_2$-Takt erhielte den schweren, der $^2/_4$-Takt den mäßig schweren, oder den gewöhnlich leichten Accent, und der $^2/_8$ einen noch einmal so leichten.

Den $^2/_1$-Takt nannte man vor Zeiten, wo man noch größere Notengattungen hatte, z. B. die Figur 𝅜, welche **Brevis** (die kurze) heißt und zwei 𝅝 𝅝 gilt, nach dieser Notenart den **Allabreve-Takt**. Dieser ist für unser Zeitalter, welches das Geharnischte und allzu schwer Einherschreitende nicht mehr liebt, unter die veralteten, nicht mehr gebräuchlichen Taktarten geschoben worden. Unser schwerster einfach gerader Takt,

Digitized by Google

den wir noch gebrauchen, und sogar diesen nur selten und am gewöhnlichsten noch in der Kirchenmusik, ist

der **Zweizweiteltakt**, den man nicht blos mit $^2/_2$, sondern auch allein mit **2**, oder mit einer durchstrichenen 2 bezeichnet, so: $\mathfrak{2}$. Diesen nennt man nun auch jetzt und seit geraumer Zeit den Allabreve-Takt. Man sollte ihn den neuen, oder den kleinen Allabreve nennen, zum Unterschiede von dem alten und eigentlich so genannten.

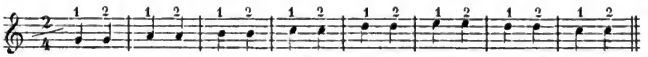
Dies alles bezieht sich jedoch nicht auf die längere Zeitwährung, welche dieser kleine Allabreve vor dem $^2/_4$ voraus haben müßte, denn er nimmt für seine halben Schläge öfter sogar weniger Zeitdauer seiner Zweitel in Anspruch, als die Viertel im $^2/_4$-Takte, sondern es bezieht sich allein auf den schwereren und gewichtigern Accent, den seine Taktheile erhalten müssen.

Da wir nun den $^2/_1$ oder alten Allabreve nicht mehr anzuwenden pflegen, so sehen wir daraus klar, daß wir im einfach geraden Takte nur noch Dreierlei dem Gewichte nach unterschiedene, nicht aber der Wechselfolge nach unterschiedene Accente haben, nämlich: den schweren, den mäßig schweren und den leichten Accent; den schweren im $^2/_2$, den mitteln im $^2/_4$, und den leichten im $^2/_8$.

Zwar könnte man meinen, daß wir mit eben demselben Rechte auch einen $^2/_{16}$-, oder wohl gar einen $^2/_{32}$-Takt annehmen könnten. Ueber das Können wollen wir nichts sagen: allein ob es gut wäre, von der einen Seite zu sehr in's Kurze, Kleine und Flüchtige herab, und von der andern Seite in's Lange, Große und Schwere hinauf zu steigen, das müssen wir verneinen. Das gar zu Schwerfällige der alten, langen Notenfiguren und ihrer damit in Verbindung stehenden Taktarten haben wir als mehr hindernd, bei Seite gestellt: würden wir nicht in den entgegengesetzten Fehler verfallen, wenn wir in's allzu Kleinliche und Leichtfüßige uns begeben wollten? Wir hätten die größten Nachtheile davon. Der Komponist gewinnt nichts mit einem $^2/_{16}$-Takte, dessen überflüchtiges Wesen unter **1000** Fällen kaum einmal in der Situation liegt, die er zu schildern hat; dem praktischen Musiker dagegen würde ohne alle Noth die richtige Eintheilung des Taktes, der vielen **32**-, **64**- und **128**-Theile wegen, deren Schwänze oder Fahnen leicht Verwirrung herbei führen, ungemein erschwert. Es wäre Bizarrerie und kleinliche Neuerungssucht, die im leeren Schein und in der Seltsamkeit eine schlechte und mißverstandene Originalität sehen möchte. Sogar der $^2/_8$-Takt wird nur selten nothwendig sein; es kann aber doch noch Fälle geben, wo er am Orte steht: allein der $^2/_{16}$-Takt steht an der Scheidelinie des Erlaubten und Unerlaubten, und wird tausendfältig ein Unding sein, ehe er ein einziges Mal auch nur entschuldigt werden kann. Dies wird zur Verständigung genug sein.

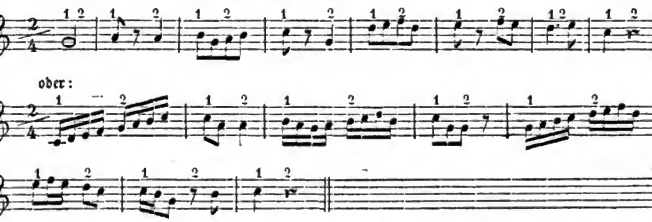
Jede Taktart sie mag sein, welche sie will, würde eine sehr trockene Einförmigkeit mit sich bringen, wenn sie nichts weiter als ihre Haupttheile oder Hauptzeiten angeben dürfte. Wir wollen zum Beweise die mittellange Taktart des einfach geraden Taktes, also den $^2/_4$-Takt wählen, weil dieser der bequemste, oder der übersichtlichste ist. Welches Einerlei würde es geben, wenn wir gezwungen wären, immer die 2 Hauptzeiten anzuschlagen? Man versuche selbst:

Digitized by Google



Das ist aber gar nicht nöthig: vielmehr können wir nach freier Wahl die längsten Notenfiguren aus der Allgemeineintheilung derselben, sobald sie nur das Taktmaaß nicht überschreiten, oder mehr Allgemeinwerth haben, als das Taktganze selbst hat, in einen Takt setzen und somit den ganzen Takt mit einem einzigen Tone, oder auch mit einer einzigen Taktpause anfüllen; oder wir können für ein Viertel z. B. nach den Gesetzen der Allgemeineintheilung 2 Achtel, oder 4 Sechzehntel u. s. f. rechnen. Alle Noten und Pausen, die wir in einem Takte anbringen, müssen aber gerade, nicht mehr und nicht minder als 2 Viertel gelten, weil unsre Taktnorm eben $^2/_4$-Takt ist.

Dabei richtet sich alles Zählen und Taktiren völlig nach der Accentverschiedenheit der beiden Hauptzeiten, also hier der beiden Viertel; das erste bekommt den schweren, das andere den leichten Accent. Somit erhalten auch alle Unterabtheilungen einen ihrer Stellung angemessenen Nebenaccent. Die erste Anschlagsnote erhält in der Regel den Hauptaccent ihres guten oder schlechten Viertels, zu welchem sie gehört. Z. B.



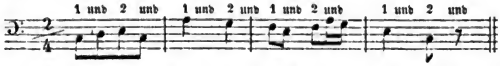
Diese allgemeinen Geltungseintheilungen der Töne und der Pausen können in allen nur erdenklichen Abwechselungen vorkommen; immer aber bleibt die Accenteintheilung des Taktes und der Taktart die herrschende, ohne welche der Takt aufhören würde, das zu sein, was er ist und sein soll.

Die Haupttheile oder Hauptzeiten eines Taktes sind also diejenigen Notenarten nach der allgemeinen Geltungseintheilung, welche der Nenner der Bruchzahl angibt, also im $^2/_4$ die Viertel, im $^2/_2$ die halben Schläge (𝅗𝅥). Die obere Zahl berichtet uns, wie viele von dieser Geltungsart ein solcher Takt hat. Die nächste Unterabtheilung der Hauptzeiten werden Glieder genannt. Im $^2/_4$-Takt sind dies also die Achtel. Die nächste Unterabtheilung dieser Glieder (hier Achtel) heißen Gliederchen; es sind dies hier die Sechzehntel. Alle diese Unterabtheilungen der Hauptzeiten werden in der Regel in gerader Zahl genommen, so daß ein Viertel 2 Achtel, und ein Achtel 2 Sechzehntel hat. Diese gerade Abtheilung der Glieder und Gliederchen ist demnach im Takte die vorherrschende.

Geht nun die Taktbewegung der Haupttheile etwas langsam, so thut man wohl, sich zur Erleichterung der genauen Zeiteintheilung und der Accentuation die Glieder

Digitized by Google

mit anzugeben. Man thut dies mit dem eingeschobenen Wörtchen und, wofür man natürlich für 2 Hauptzeitangaben 4 gewinnt, damit man die gleichmäßige Zeiteintheilung deſto beſſer und leichter trifft. So:



Die Gliederchen gibt man nicht an; es wäre zu viel, ſondern man nimmt ſie nur eben noch einmal ſo geſchwind, ſo daß zwei auf ein Glied, oder auf das dafür gebrauchte Wort und gehen, und zwar in gleicher Entfernung von einander. — Bei ſchneller Taktbewegung hat man dieſes Hilfsmittel freilich nicht nöthig; man würde nur ſeine Lunge ohne Nutzen, oft mehr zum Schaden anſtrengen. Denn wir dringen anfangs auf ein lautes Zählen der Takttheile.

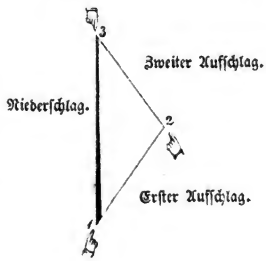
Die Lehre von der Accentuation der Haupttheile des einfach geraden Taktes iſt die einzige, die nur für dieſen gilt, ſo weit ſie auf den Wechſel der guten und ſchlechten Hauptzeit Rückſicht nimmt. Alles Andere dagegen, was wir dabei erwähnen und bemerken mußten, gehört zugleich im vollen Sinne für alle übrigen Taktarten. Wir können alſo bei den folgenden ungleich kürzer ſein, weil das übrige Nothwendige ſchon erklärt worden iſt.

Wir gehen nun fort zu dem

Einfach ungeraden Takte und ſeinen Taktarten.

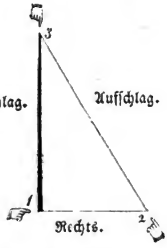
Der einfach ungerade Takt hat drei Hauptzeiten oder Theile, weil 3 die erſte ungerade Zahl iſt, die in verſchiedenem Verhältniſſe mit andern ſteht. Man zählt alſo in gleichen Entfernungen 1 — 2 — 3. Von dieſen iſt die erſte Hauptzeit die gute, d. h. ſie wird gewichtiger accentuirt, als die beiden nachfolgenden, welche darum ſchlechte Hauptzeiten heißen. Das iſt die Hauptregel. Die übrigen alle, die wir oben gegeben haben, wiederholen ſich hier.

Will man nun einen ſolchen einfach ungeraden Takt mit der Hand oder mit dem Taktſtocke ſchlagen, ſo thut man es am Beſten nach folgender Figur:



Digitized by Google

Andere schlagen den einfachen Tripeltakt auch so:



Man mag sich gewöhnen, an welche von beide Arten man will: allein die erste ist einfacher, weshalb sie mir vorzüglicher erscheint.

Die besondern einfach ungeraden Taktarten wird sich nun Jeder leicht von selbst sagen können, nach Anleitung des Vorigen; sie sind:

$^3/_1$, der auch nur mit einer großen 3 bezeichnet wird. Er ist nicht mehr gebräuchlich, kommt aber doch in alten Tonsätzen vor, weshalb es gut ist, ihn zu kennen, oder doch von seinem frühern Dasein etwas zu wissen. Die übrige Erklärung gibt sich nun Jeder leicht selbst.

$^3/_2$-Takt, macht also die halben Schläge, oder Zweitel, zu seinen Haupttakttheilen. Dieser ist zwar jetzt selten, kommt aber doch noch vor.

$^3/_4$-Takt ist der gewöhnlichste. An ihn reiht sich sogleich der $^3/_8$-Takt, der gleichfalls sehr gewöhnlich ist. — $^3/_{16}$-Takt kommt äußerst selten und wohl nur zum Scherz vor; mit Recht, denn er ist kaum nöthig.

Uebrigens wollen wir auch hier an den dreifachen Accent, den ganz schweren, ($^3/_2$) mittelschweren ($^3/_4$) und leichten ($^3/_8$) nur erinnern.

Gerad zusammengesetzter Takt und seine Taktarten.

Ist der Takt gerad, so muß immer eine gute und eine schlechte Taktzeit mit einander wechseln. Wollen wir nun einfach gerade Taktarten zu zusammengesetzt geraden machen, so müssen wir natürlich zwei einfache Takte so zusammenziehen, daß ein einziger Takt zusammengesetzter Art daraus wird. Dabei ist es nun freilich nicht genug, wenn wir blos einen Taktstrich um den andern, z. B. vom $^2/_4$-Takte, weglassen wollten. Das würde uns wohl für das Auge einen $^4/_4$-Takt geben, aber nicht für das Ohr, was doch in der Musik der Sinn ist, durch welchen alle Tondarstellungen in die Seele dringen. Wenn in dem $^4/_4$-Takte z. B. die erste Hauptzeit gut, und die dritte eben so gut bliebe, so behielten wir richtig zwei $^2/_4$-Takte, wenn wir auch einen Taktstrich um den andern weglassen wollten. Die Hauptregel dabei ist also: Ein solcher gerad zusammengesetzter Takt hat nicht mehr 2, sondern 4 Hauptzeiten. Die erste davon erhält den vollgewichtigen Accent, die zweite einen leichten, die dritte einen minder gewichtigen, als die

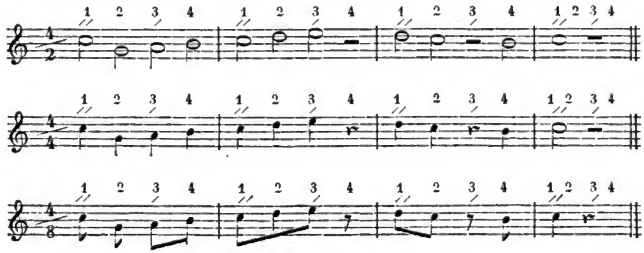
Digitized by Google

erſte, weil ſonſt jeder fühlbare Eintheilungsgrund dem Gehöre abgehen würde; die vierte wird wieder leicht accentuirt. Das wird in der Muſik ſo ausgedrückt: Die erſte Hauptzeit iſt gut, die zweite ſchlecht, die dritte minder gut, als die erſte, und die vierte ſchlecht.

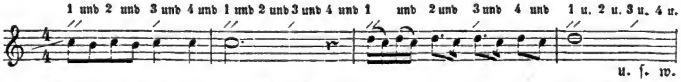
Dies wollen wir uns ſogleich verſinnlichen, wenn wir erſt kurz die gerad zuſammengeſetzten Taktarten genannt haben.

$^{4}/_{1}$-Takt kommt nicht vor, wohl aber $^{4}/_{2}$-Takt, wenn auch ſelten; der gewöhnlichſte iſt der $^{4}/_{4}$-Takt. Der $^{4}/_{8}$-Takt iſt bis jetzt wohl zuweilen gebraucht worden, allein lange nicht ſo oft, als er vollkommener Deutlichkeit wegen hätte gebraucht werden ſollen. Kleinere Taktarten ſind im Zuſammengeſetzten ganz unnütz.

Wenn alſo der erſte gute Takttheil gewichtiger ſein muß, als der minder gute dritte Takttheil ſo wollen wir in den Notenbeiſpielen den erſten über ſeiner Note mit zwei Strichelchen, den dritten weniger guten mit einem Strichelchen, und die leicht zu betonenden gar nicht weiter, als mit ihrer Zahl bezeichnen: 1 — 2 — 3 — 4.



Daß man in zuſammengeſetzten Taktarten, wenn ſie langſame Bewegung erhalten, faſt noch mehr, als bei einfachen, nöthig hat, ſich anfangs die Taktglieder mit dem Wörtchen und zu bezeichnen, leuchtet ein; man hat ja im zuſammengeſetzten Takte noch einmal ſo viele Accentuations-Verſchiedenheiten zu beachten, als im einfachen. Man muß ſich alſo das gleiche Abmeſſen der Zeit und die verſchiedene Betonung noch einmal ſo vieler Takttheile recht gefliſſentlich zu erleichtern ſuchen.



u. ſ. w.

Gewöhnlich wird der $^{4}/_{4}$-Takt nicht mit Zahlen, ſondern mit folgendem Zeichen angedeutet:

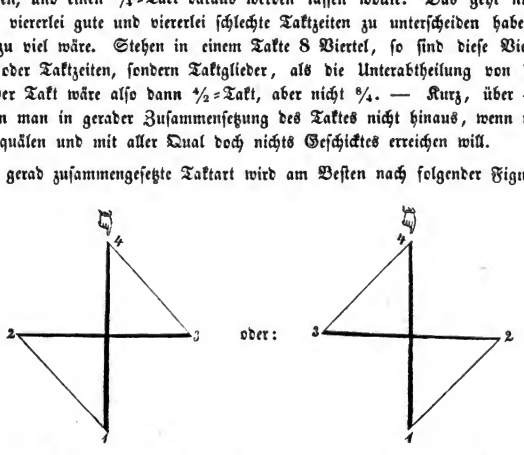
Wenn der doppelte Wechſel einer guten und einer ſchlechten Taktzeit, ſo daß ſich die beiden guten und die beiden ſchlechten durch eine leicht fühlbare Verſchiedenheit der Accente bemerklich machen müſſen, ohne Mühe für das Ohr oder für die Auffaſſung

Digitized by Google

sich heraus stellen soll, so werden die guten Accente noch bestimmter betont werden müssen, als im einfachen Takte, weil man sonst den Unterschied des ersten und noch gewichtigern Takttheiles vom dritten minder gewichtigen neben der Unterscheidung der beiden leichten Takttheile nicht sicher genug heraushören könnte. Diese sichere Auffassung für das Ohr muß aber schlechthin da sein, wenn ein ohne Anstrengung auffaßbares Taktganze hervortreten soll. Wo sich die Verschiedenheiten der mancherlei Accentuationen, auch wenn sie gut und richtig vorgetragen werden, für das Ohr zu verwirren anfangen, da ist auch kein wahres Taktganze mehr, sondern ein falsches; es ist eins auf dem Papiere, aber nicht mehr für das Gehör, das im Festhalten eines sichern Taktmaßes nicht zu sehr angestrengt werden soll, denn der Takt muß in den Sinn fallen.

Es würde daher zu viel verlangt heißen, wenn man den $^3/_4$-Takt noch einmal zusammensetzen, und einen $^6/_4$-Takt daraus werden lassen wollte. Das geht nicht, weil man dann viererlei gute und viererlei schlechte Taktzeiten zu unterscheiden haben würde, was viel zu viel wäre. Stehen in einem Takte 8 Viertel, so sind diese Viertel keine Takttheile oder Taktzeiten, sondern Taktglieder, als die Unterabtheilung von den Taktzeiten. Der Takt wäre also dann $^8/_2$-Takt, aber nicht $^8/_4$. — Kurz, über 4 Hauptzeiten kann man in gerader Zusammensetzung des Taktes nicht hinaus, wenn man nicht das Ohr quälen und mit aller Qual doch nichts Geschicktes erreichen will.

Jede gerad zusammengesetzte Taktart wird am Besten nach folgender Figur taktirt:



Die erste Art des Taktirens ist mir darum lieber, weil der dritte Takttheil, welcher der minder gute ist, von der Linken zur Rechten schärfer gezogen werden kann, als umgekehrt, was wenigstens mehr Anstrengung kostet und eher ermüdet. Man muß sich aber an beide Arten gewöhnen, weil beide üblich sind, und weiter nichts gegen sich haben, als den angezeigten Nachtheil der zweiten Art. Uebrigens hüte man sich vor dem runden Taktiren. Das eckige ist darum bei Weitem besser, weil sich die verschiedenen Takttheile in dieser Form genauer unterscheiden, auch für das Gesicht. — Daß sich freilich jeder Chor und jedes Orchester an die Art, oder auch wohl Unart seines Musikdirektors und Taktschlägers gewöhnen muß, ist in der Welt einmal nicht zu ändern. Deshalb bleibt jedoch das Bessere immer, was es ist.

Da dieses Kapitel für jeden Anfänger zur Erlangung einer richtigen Einsicht in das Wesen der Tonkunst eins der schwierigsten, aber auch in demselben Grade eins der wich-

Digitized by Google

tigſten iſt, ſo könnten leicht Viele unter den Lernenden hier ſo ermüdet ſein, daß es nicht gut wäre, wenn ſie ſich noch mehr zumuthen und das Folgende ohne Unterbrechung ſogleich daran reihen wollten. In dieſem Falle, der gar nichts Außergewöhnliches ſein würde, rathen wir, einen Abſchnitt zu machen; das Vorige zu wiederholen und ſich recht genau einzuprägen. Sind ſie damit ſo weit vertraut, daß ſie glauben dürfen, die Hauptſachen wohl begriffen und gemerkt zu haben, ſo mögen ſie das Weitere, was wir von der Taktlehre folgen laſſen, damit der Zuſammenhang nicht unterbrochen werde, einſtweilen überſchlagen und dafür das folgende, einzig und allein praktiſche Kapitel vernehmen, und wenn ſie ſich einige Uebung darin erworben haben, erſt zur Fortſetzung dieſes einflußreichen Kapitels zurückkehren. Wir ziehen daher hier einen Strich, um den gewiß für Viele ſehr nöthigen Abſchnitt recht ſichtlich werden zu laſſen.

Digitized by Google

Fortsetzung vom Takte und den Taktarten.

Wollen wir nun die einfach ungeraden Takte und Taktarten zusammensetzen, so geschieht dies auf zweierlei Art, so daß wir zwei solcher ungerad einfachen Takte, oder drei solcher ungerad einfachen Takte in einen einzigen zusammenziehen. Wir werden finden, daß dies zweierlei zusammengesetzte Taktarten bilden muß.

Setzen wir zuerst die einfach ungeraden Taktarten zweimal zusammen, so erhalten wir aus dem

Zweimal zusammengesetzt einfachen Tripeltakte

(so daß 2 einfache Tripeltakte in einen umgeschmolzen werden), folgende Taktarten:

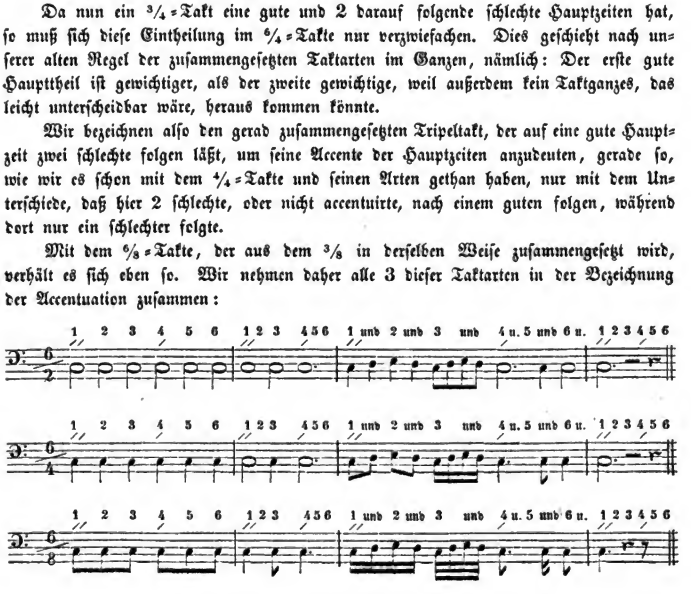
Aus dem $^3/_2$ wird durch Zusammenziehung zweier ganz natürlich ein $^6/_2$-Takt. Er kommt, besonders jetzt, nur sehr selten vor: allein unnütz ist er keineswegs. Da alle so zusammengesetzten Taktarten einer und derselben Regel unterworfen sind, wollen wir diese lieber an dem folgenden, als dem schon gewöhnlichern, auseinander setzen.

Aus dem $^3/_4$- wird der $^6/_4$-Takt.

Da nun ein $^3/_4$-Takt eine gute und 2 darauf folgende schlechte Hauptzeiten hat, so muß sich diese Eintheilung im $^6/_4$-Takte nur verzwiefachen. Dies geschieht nach unserer alten Regel der zusammengesetzten Taktarten im Ganzen, nämlich: Der erste gute Hauptheil ist gewichtiger, als der zweite gewichtige, weil außerdem kein Taktganzes, das leicht unterscheidbar wäre, heraus kommen könnte.

Wir bezeichnen also den gerad zusammengesetzten Tripeltakt, der auf eine gute Hauptzeit zwei schlechte folgen läßt, um seine Accente der Hauptzeiten anzudeuten, gerade so, wie wir es schon mit dem $^4/_4$-Takte und seinen Arten gethan haben, nur mit dem Unterschiede, daß hier 2 schlechte, oder nicht accentuirte, nach einem guten folgen, während dort nur ein schlechter folgte.

Mit dem $^6/_8$-Takte, der aus dem $^3/_8$ in derselben Weise zusammengesetzt wird, verhält es sich eben so. Wir nehmen daher alle 3 dieser Taktarten in der Bezeichnung der Accentuation zusammen:



Digitized by Google

Wir sehen auch hier, was wir schon bei jeder Abtheilung besonderer Taktarten gesehen haben, daß in allen Arten einer und derselben Abtheilung eine einzige Hauptregel der Accentuation, auf welche beim Takte Alles ankommt, Statt hat. In dieser Accentnorm findet aber stets der Unterschied Statt, daß z. B. der $^{2}/_{2}$-Takt den schweren, der $^{2}/_{4}$ den mittelschweren, und der $^{2}/_{8}$ den flüchtigen Accent verlangt. Dies Alles wird Jeder sogleich richtig und ohne Weiteres fassen, wer das Frühere gehörig begriffen hat, worauf wir uns in einem solchen Falle beziehen.

Wir machen nur noch auf den Umstand aufmerksam, daß eine jede der hier geschilderten Taktarten nur 2 gut accentuirte Haupttheile hat, den ersten ganz gut, auf welchen 2 schlecht accentuirte Hauptzeiten folgen, den vierten minder gut als den ersten, auf welchen vierten wieder 2 schlechte folgen. Es sind also nur 2 Hauptzeiten, die mit mehr und weniger Nachdruck zu betonen sind. Diese beiden gut accentuirten Taktzeiten werden nun auch im Taktiren hauptsächlich angegeben und zwar durch weiter herunter und herauf geführte Schwingungen der Hand oder des Taktstabes. Die schlecht accentuirten Takttheile werden nur durch kürzere Schwingungen angedeutet, wozu man **1 2 3 4 5 6** zählt.

In sehr schnell gehenden Takten werden die Nebenschwingungen der leicht accentuirten Hauptzeiten gar nicht angegeben, so daß die Figur des Taktschlagens völlig mit der des einfach geraden Taktes übereinkommt. Das geschieht der beiden gut accentuirten Haupttheile wegen, die sich am Meisten hervorheben. Der Unterschied liegt in der Folge von 2 schlecht betonten Hauptzeiten auf jede gute und minder gute.

Natürlich werden wir nun auch

dreimal zusammengesetzt einfache Tripeltakte

haben, so daß 3 einfache Tripeltakte in einen verschmolzen werden. In dieser in jeder Hinsicht ungeraden Zusammenstellung erhalten wir folgende Taktarten:

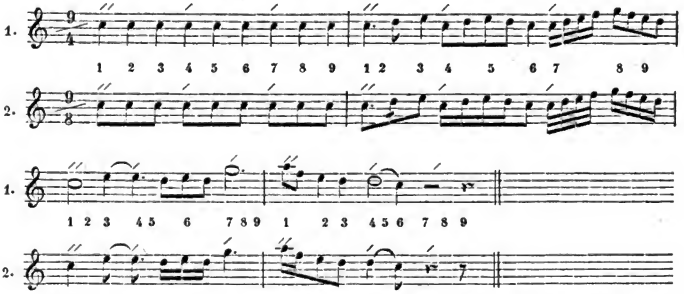
Aus dem einfachen $^{3}/_{4}$-Takt entsteht in solcher Zusammenstellung der $^{9}/_{4}$-Takt.

Ein $^{9}/_{2}$-Takt könnte wohl aus dem $^{3}/_{2}$-Takt eben so gut hervorgehen: allein er kommt allzu selten vor, und mit Recht, weshalb wir ihn übergehen. Wir dürfen dies auch ohne Nachtheil, wenn es auch irgend Einem einfallen sollte, ihn dennoch zu ver-

Digitized by Google

wenden, da seine Regel doch dieselbe sein würde, wie die Regel des $^9/_4$-Taktes und des noch gewöhnlicheren $^9/_8$-Taktes. Beide haben natürlich 3 gut accentuirte Hauptzeiten, auf deren jede 2 schlecht accentuirte folgen. Die erste der guten Zeiten wird am meisten markirt hervorgehoben, die beiden andern guten Zeiten werden minder gut betont. Man zählt also: 1 2 3 4 5 6 7 8 9. — Folglich ist die erste ganz gut, die 4. und 7. sind etwas weniger gut: die übrigen sind schlecht oder gering accentuirte.

Diese Taktarten haben also für ihre 3 guten Zeiten 3 Hauptschläge, eben so, nur etwas stärker in der Betonung, als der $^3/_4$-Takt. Man taktirt ihn auch in eben der Figur (Man sehe diese). Will man die schlechten Hauptzeiten mit angeben, so macht man mit der Hand an den 3 Ruhestellen der 3 guten Hauptzeiten, an jeder noch 2 kleine Rückungen, ungefähr, wie wir dies bei dem $^6/_8$- und $^9/_4$-Takt bezeichnet haben. Damit ist Alles gethan. Ein paar Notenbeispiele wollen wir doch noch hersetzen. Im Uebrigen berufen wir uns auf die vorhergegangenen Erklärungen.



Wenn wir die Viertel im $^9/_4$-Takte in ziemlich langsamer Bewegung nehmen, so wird Jeder sogleich inne werden, daß dieser Takt nur mit großer Aufmerksamkeit des Verstandes und mit widerstrebender Anstrengung des Gehörs aufgefaßt und festgehalten werden kann. Das kommt daher, weil die Vergleichungen der sehr guten und minder guten Zeiten mit den schlechten so weit aus einander gerückt stehen, daß der Sinn des Gehörs den Hauptaccent nicht mehr deutlich fühlt, nicht mehr lebendig gegenwärtig hat, bevor die letzten Taktzeiten, die mit der ersten verglichen werden sollen, eintreten. Darum ist schon der $^9/_4$-Takt nur in frischer Bewegung, nicht in zu langsamer, anwendbar. Er ist auch daher wirklich weniger gebräuchlich, als der $^9/_8$-Takt, der eine flüchtigere Betonung verlangt und schneller vorübergeht. Wie sollte man also öfter Gelegenheit haben, den $^9/_2$-Takt mit seinen ganz schweren Accenten anzuwenden? In den meisten Fällen würde also seine Anwendung völlig grundlose Sonderbarkeitsliebe sein. Wäre er ja einmal nöthig, so würde er doch nur in schneller Bewegung zu gebrauchen sein. Außerdem ist er vom Uebel, eine unnöthige Plage für die Ausüber der Musik.

In Wahrheit ist die Hauptaufmerksamkeit des Gehörs in diesen Taktarten zunächst schon weit mehr auf die 3 gut markirten Taktzeiten, als auf alle 9, gerichtet; es vergleicht hauptsächlich die erste sehr gut markirte Hauptzeit mit den beiden weniger gut

Digitized by Google

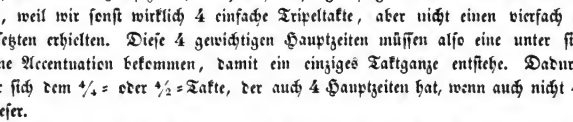
markirten, und läßt die 2 schlecht betonten Zeiten nach jeder guten Taktzeit beinahe als Taktglieder dazwischen treten. Das ist auch der Grund, warum, namentlich in schneller Bewegung, diese dreifach zusammengesetzten Tripeltakte wie in einfacher Art, z. B. $^9/_4$= oder $^9/_8$=Takt, gerade auf dieselbe Weise, wie $^3/_2$= und $^3/_4$=Takt, geschlagen werden. Wir werden noch einmal auf diesen Gegenstand später zurückkommen, und noch einige Bemerkungen darüber beibringen.

Aus diesen Erörterungen kann sich nun Jeder leicht einen Vorbegriff machen, wie es mit dem

vierfach zusammengesetzt einfachen Tripeltakte

steht. Setzen wir 4 einfache Tripeltakte zusammen, so erhalten wir natürlich, da jeder einfache Tripeltakt 3 Hauptzeiten hat, nämlich eine gute und 2 schlechte, nun 12 Hauptzeiten, so abgetheilt, daß nach jeder guten 2 schlechte folgen müssen. Somit erhalten wir also 4 betonte Hauptzeiten, die jedoch nicht gleich gut betont oder markirt werden dürfen, weil wir sonst wirklich 4 einfache Tripeltakte, aber nicht einen vierfach zusammengesetzten erhielten. Diese 4 gewichtigen Hauptzeiten müssen also eine unter sich verschiedene Accentuation bekommen, damit ein einziges Taktganze entstehe. Dadurch nähert er sich dem $^4/_4$= oder $^4/_2$=Takte, der auch 4 Hauptzeiten hat, wenn auch nicht 4 gute, wie dieser.

Bezeichneten wir die Accentuation des $^4/_4$= oder $^4/_2$=Taktes, wie unten bei 1, so werden wir die Accentuation des $^{12}/_4$= oder $^{12}/_8$=Taktes am Besten, wie bei 2. zu bezeichnen haben, weil der letzte 4 verschiedentlich gut markirte Hauptzeiten hat.



Man wird nun von selbst sich aus dem Vorigen erklären können, warum man den $^{12}/_8$=Takt (denn dieser ist der gewöhnlichste, mehr noch, als der $^{12}/_4$=Takt, der aber zuweilen vorkommt) gerade so, wie den $^4/_4$=Takt schlägt, in derselben Figur. Daß man an jeder der 4 Ruhestellen mit Rückungen der Hand die dazwischen liegenden schlechten Takttheile bezeichnet, wenn die Bewegung des Taktes nicht sehr schnell genommen wird, versteht sich gleichfalls aus dem Vorigen.

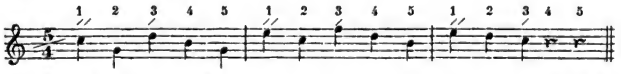
Weiter kann man in den Taktzusammensetzungen gar nicht gehen, wenn man dem Ohre die Auffassung derselben nicht allzu schwer, wenn nicht unmöglich machen will. Es ist aber dabei schlechthin der Grundsatz fest zu halten, daß in der Kunst der menschliche Sinn nicht wie ein Sklave, nicht wie ein Sträfling in Ketten behandelt werde. Wenn man aber das Anhören und Auffassen der Musik mit dem Gehöre nicht zur angestrengten Arbeit, und noch dazu ohne alle Noth, machen will, so kann man in den Taktverhältnißeintheilungen durchaus nicht weiter gehen. Die Hauptsache ist aber, daß man es gar nicht braucht. Mit den genannten Taktarten ist alles Erdenkliche auszudrücken, was zur Regel gehört.

Digitized by Google

Wenn man noch dazu nimmt, wie man es muß, daß in jedem Takt und jeder Taktart nicht allein die Hauptzeiten ihr verschiedenes Accentverhältniß erhalten müssen, sondern daß diese wieder in Glieder und Gliederchen abzutheilen sind, die alle wieder unter sich eine geordnete Nebenbetonung erheischen, so hat auch damit in der That der Sinn des Gehörs genug zu thun, so daß er nicht in träger Ruhe gelassen wird.

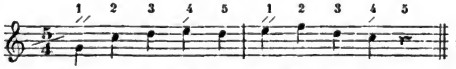
Als Ausnahme von der Regel kommen noch zuweilen, obschon sehr selten, *fünf* und *siebentheilige* Taktarten vor, mit denen man nicht ganz unbekannt bleiben darf, damit sie uns nicht so sehr überraschen, daß wir im Augenblicke gar nicht wissen, wie wir uns in sie finden sollen. Sie sind von keiner Schwierigkeit, sobald man ihren Eintheilungsgrund sich klar gemacht hat, was bald geschehen ist.

Der *fünftheilige* Takt kann entweder ein $^5/_4$- oder $^5/_8$-Takt sein. Ist er das wirklich, so kann er auf zweifache Art eingetheilt oder accentuirt werden, nämlich entweder so, daß der erste Takttheil den gewichtigsten Accent erhält, nach welchem der zweite Takttheil ein schlechter ist, dann erhält der dritte Takttheil den minder gewichtigen Accent, und die beiden folgenden Takttheile sind schlechte, die ohne besondern Accent der Takttheile gelassen werden:



u. s. w.

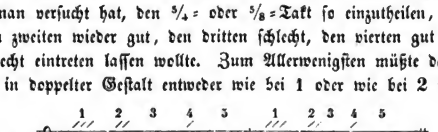
Oder man kehrt die Eintheilung um, so daß nach dem ersten gewichtigsten Takttheile 2 schlechte folgen und der vierte erst der minder gute ist, worauf ein schlechter folgt, wie in dem Beispiele:



u. s. w.

Welche von den beiden Eintheilungen der Componist haben will, sollte er stets bemerken, damit keine Willkühr oder kein Mißverständniß Statt finden könnte.

Eine dritte Eintheilungsart der Accentuirung kann es gar nicht geben, weil es wider alle Taktregel läuft. Nach dieser muß stets ein Wechsel von guter und schlechter Accentuation vorhanden sein, entweder gerad oder ungerad, d. h., es muß auf einen guten Takttheil ein schlechter, oder es müssen auf einen guten 2 schlechte folgen. Zwei gute Takttheile dürfen nie in einer Taktnorm auf einander folgen. Es ist daher ein Unding, wenn man versucht hat, den $^5/_4$- oder $^5/_8$-Takt so einzutheilen, daß man den ersten gut, den zweiten wieder gut, den dritten schlecht, den vierten gut und den fünften abermals schlecht eintreten lassen wollte. Zum Allerwenigsten müßte dann die Folge der Accentuation in doppelter Gestalt entweder wie bei 1 oder wie bei 2 sein:



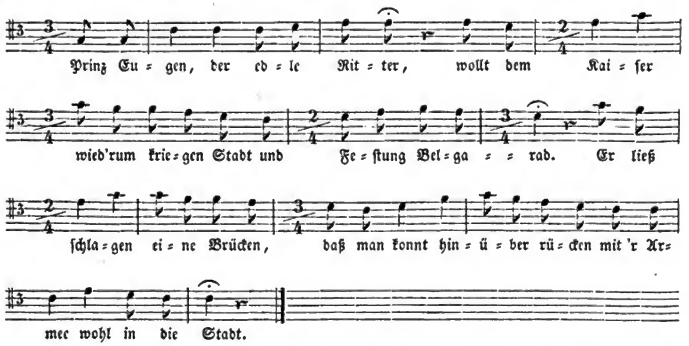
u. s. w.

Digitized by Google

Das wäre wohl noch ein Ausweg, der allenfalls zu einem Ziele führte, das nicht völlig zu verwerfen wäre: allein taktisch wäre selbst dieser Ausweg nicht, sondern rhythmisch, ein Unterschied, dessen Erklärung hieher noch nicht gehört. Kurz, auf taktische Art kann der $^5/_4$= und $^5/_8$=Takt nur auf die eben angezeigte doppelte Weise gebildet werden; eine dritte Betonungsweise ist taktwidrig und kann nicht verwendet werden.

In den allermeisten Fällen, namentlich in manchen Nationaltänzen und Volksliedern, die öfter mit $^5/_4$ bezeichnet werden, ist diese Angabe nicht einmal richtig, sondern es findet da häufig ein bloßer Wechsel des $^3/_4$= und $^2/_4$=Taktes Statt. Das ergibt sich aus der gleich starken Accentuation des ersten Viertels im $^3/_4$= und des ersten Viertels im $^2/_4$=Takte. Man sollte also beide Taktarten, wenn sie durch das ganze Tonstück regelmäßig wechseln, hinter einander, gleich nach dem Schlüssel, setzen, entweder $^3/_4$ $^2/_4$ oder $^2/_4$ $^3/_4$.

Wo der Wechsel zwischen den beiden Taktarten, dem ungerad und gerad einfachen, nur an besondern Stellen des Tonstückes vorkommt, setzt man den veränderten Takt immer dahin, wo er im Tonstücke eintritt. Z. B.



Das Zeichen 𝄐 ist ein Ruhezeichen, wo man länger verweilt, als es der Takt verlangt. Wir sprechen später genauer davon.

Daraus wird es Jedem klar, daß man öfter auch wohl einen $^5/_4$= oder $^5/_8$=Takt sucht und ihn vorzeichnet, wo in Wahrheit keiner ist. In den seltenen Fällen hingegen, wo wirklich ein solcher vorhanden ist, hat man ihn auf die Weise zu taktiren, wie man einen $^2/_2$=Takt mit der Hand angibt, also mit einem Niederschlage und mit einem Aufschlage. Der Niederschlag gibt den ersten gewichtigsten Takttheil; nun macht man da entweder eine oder 2 kurze Rückungen mit der Hand, um die folgenden schlechten Takttheile zu bezeichnen, je nachdem die erste Takthälfte die gerade oder die ungerade Eintheilung hat. Mit dem Aufschlage bezeichnet man den zweiten minder guten Takttheil und läßt einen oder 2 schlechte folgen, die wieder mit einer oder mit 2 kurzen Handrückungen angezeigt werden.

Digitized by Google

Den $^7/_4$= oder $^7/_8$=Takt, der noch seltner ist, als der besprochene, erklärt sich nun Jeder von selbst. Es gilt von ihm Alles, was wir von dem $^5/_4$= und $^5/_8$=Takte gesagt haben. Er ist also aus $^3/_4$= und $^4/_4$=Takte oder umgekehrt aus einem $^4/_4$= und $^3/_4$=Takte zusammengesetzt, bald wirklich in einen einzigen Takt zusammengezogen, bald auch nicht; und das Letzte waltet in den meisten Fällen sogar vor.

Zu dieser vollständigen und überaus nothwendigen Lehre von der Norm des Taktes und der verschiedenen Taktarten gehört noch die Erklärung einiger dabei gebräuchlicher Kunstausdrücke, wozu man in der Musik sehr häufig fremde Wörter gebraucht. Da dies einmal eingerissen ist, muß man sich die Ausdrücke merken.

Den Niederschlag nennt man oft Thesis, und den Aufschlag Arsis. Beides griechische Wörter.

Der Auftakt ist vorzüglich noch zu merken. Oft wird er mit dem Aufschlage für eins und dasselbe ausgegeben, so daß er die zweite Hälfte eines Taktes oder auch nur einige oder eine der letzten, nicht accentuirten, oder schlechten Takttheile, auch wohl Glieder bedeutet. Meist nennt man aber doch vorzugsweise den Anfangstakt eines Rhythmus, oder für uns jetzt noch klarer, den ersten Takt eines Tonstückes so, der nicht vollständig ist, sondern nur einen Theil des Taktes enthält, wie es bei dem Volksliede: „Prinz Eugen" u. s. w. zu sehen ist. Da stehen vor dem ersten Taktstriche nur 2 Achtel, also die Währung des letzten schlecht betonten Viertels vom $^3/_4$=Takte. Das ist der gewöhnlich so genannte Auftakt, welcher in einem andern Tonstücke auch mit 3 Achteln, mit einem oder 2 Vierteln u. s. w. beginnen könnte. Dieser erste mangelhafte Takt, oder Auftakt, macht bei den Hauptabschnitten eines Tonstücks und vorzüglich mit seinem Schlußtakte, rechnet man Anfangs- und Schlußtaktstheile zusammen, immer einen vollständigen ganzen Takt aus. Vergleiche das Lied: Prinz Eugen u. s. w. Dieser Auftakt wird auch mit dem griechischen Worte Anakrusis genannt.

Will man recht bestimmt, und, wenn mehrere zusammen singen oder spielen, zu gleicher Zeit einsetzen, so gebe man sich erst das Taktmaaß an. Dann gebe man den Taktniederschlag und pausire so viel, als dem Auftakte fehlt. Auf diese Weise werden sicher Alle, nach gehöriger Verständigung darüber, ohne Wanken zu gleicher Zeit anfangen.

Um nun diese wichtige Angelegenheit sowol der theoretischen (wissenschaftlichen), als praktischen (ausübenden) Musik, die nur äußerst selten Jemand beim ersten Durchgehen derselben vollkommen in seine Gewalt bekommen wird, für den Anfang mit größerer Leichtigkeit zu überblicken, wollen wir in einer sehr faßlichen Eintheilung alle diejenigen Taktarten zusammenstellen, die jetzt am Gewöhnlichsten vorkommen, mit deren richtiger Erkenntniß man längere Zeit hin völlig genug haben wird. Dabei setzen wir jedoch voraus, daß jeder Wißbegierige sich das Ganze dieser Lehre von Zeit zu Zeit wiederholen wird.

Es genügen vor der Hand folgende Taktarten und folgende Eintheilung derselben:

1. Gerade Taktarten: a. einfache: $^2/_4$, $^2/_8$; b. zusammengesetzte: C, oder $^4/_4$, $^4/_8$.

2. Ungerade Taktarten: a. einfache: $^3/_4$, $^3/_8$; b. zusammengesetzte: $^9/_4$, $^9/_8$.

3. Gemischte Taktarten: $^6/_4$; $^6/_8$ und $^{12}/_8$.

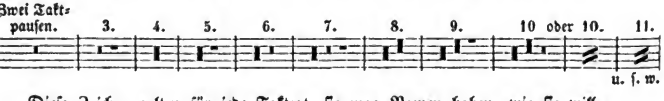
Digitized by Google

Gerade Taktarten nennen wir diejenigen, die in ihrer Zusammensetzung auch gerad bleiben, wie $^2/_4$ und $^4/_4$; wo also immer ein Takttheil betont, der andere unbetont ist. Ungerade sind diejenigen, die in ihrer Zusammensetzung auch ungerad bleiben, wie $^3/_8$ und $^9/_8$; und wo also immer auf einen betonten Takttheil 2 unbetonte folgen, die betonten aber in der Zusammensetzung auch ungerad sind.

Gemischte dagegen sind uns diejenigen, in denen auf jeden betonten Takttheil 2 unbetonte folgen, was eine ungerade Reihe von dreien bildet, wo aber die betonten Taktheile eine gerade Zahl bilden wie im $^6/_8$ zwei accentuirte oder gute Zeiten, und im $^{12}/_8$ vier derselben. Das ist leicht und wird uns auch noch später gute Dienste thun.

Man merke noch: Ist die obere Zahl eine 2 und 4, so ist die Taktart stets gerade. Ist sie eine 3 oder 9, so ist die Taktart stets ungerad. Ist sie eine 6 oder 12, so ist die Taktart gemischt.

Es trifft sich nun nicht selten, daß irgend ein Sänger oder Instrumentalist, oder mehrere, nicht blos einen einzigen Takt hindurch schweigen oder pausiren sollen. Man braucht also auch noch Zeichen, welche genau eine bestimmte Anzahl von ganzen Taktpausen versinnlichen. Wir wollen diese mehrtaktigen Pausenzeichen hierher setzen:



Diese Zeichen gelten für jede Taktart, sie mag Namen haben, wie sie will.

Ein starker Strich von einer Linie zur andern, gilt 2 Takte Pausen; ein solcher, der bis zur dritten Linie von seinem Anfange herunter reicht, also die Mittellinie von dreien durchschneidet, gilt noch einmal so viel, also 4 Takte u. s. f.

Die beiden Querstriche durch das Liniensystem bedeuten nichts weiter, als daß man die Anzahl der zu pausirenden Takte aus der darüber stehenden Zahl entnehmen soll. Steht also 20, so schweigt man 20 Takte lang, wie sie eben vorgezeichnet worden sind u. s. w.

Alle diese Taktarten können nun in mancherlei Abstufungen langsamer oder schneller genommen werden. Das ist mit der Taktnorm noch nicht bestimmt, denn diese bestimmt eben nur das Verhältniß der verschiedenartigen Accentuation, in welcher alle Takttheile oder Taktzeiten zu einander stehen. Man muß die Art der Bewegung, ob langsam oder geschwind, mit Worten über jedes Tonstück setzen. Man würde also mindestens darüber zu setzen haben: Sehr langsam; Langsam; Mäßig langsam; Mäßig geschwind; Geschwind; Sehr geschwind u. dergl.

Dadurch bestimmt man also das Zeitmaaß, in welcher mehr oder weniger langsamen oder schnelleren Bewegung der Takt und seine Accentuations-Verhältnisse in irgend einem Tonstücke ausgeführt werden sollen. Dafür hat man nun schon wieder ein fremdes Wort gewählt, ein italienisches; man sagt anstatt des deutschen Wortes Zeitmaaß, das noch obendrein die Sache bestimmter ausdrückt, lieber Tempo (die Zeit), und versteht darunter die Art der Bewegung eines Tonstücks in Hinsicht auf mehr oder weniger Geschwindigkeit und Langsamkeit. Man sagt daher: Gib das Tempo an! d. h. den

Digitized by Google

Grad von Schnelligkeit und Langſamkeit, in welchem hier gerade die Takttheile vorgetragen werden ſollen.

Auch die übrigen Ausdrücke zur Bezeichnung des Zeitmaaßes oder der Taktbewegung in Hinſicht auf den Grad der Schnelligkeit, ſind italieniſch. Die gewöhnlichſten Tempo-Bezeichnungen ſind vom Langſamen herauf zum Schnellen:

Largo	das heißt:	breit, gedehnt.
Larghetto	—	ein wenig gedehnt.
Lento	—	ſchleppend.
Grave	—	ſchwer.
Adagio	—	langſam.
Andantino	—	ein wenig gehend.
Andante	—	gehend.
Allegretto	—	ein wenig munter.
Moderato	—	mäßig.
Allegro	—	munter, lebhaft.
Vivace	—	lebendig, friſch.
Presto	—	ſchnell und flüchtig.
Prestissimo	—	äußerſt ſchnell und flüchtig

Zu vielen dieſer Ausdrücke, die gleich oben über ein Tonſtück zum Anfange geſetzt werden, fügt man noch allerlei Nebenbeſtimmungen, beſonders zum Adagio, Andante und Allegro, z. B. Adagio di molto oder Adagio assai d. i. ſehr langſam; Allegro ma non troppo d. i. munter, aber nicht zu ſehr u. ſ. w. Allein mit allen dieſen Beſtimmungen wird man doch nichts Beſtimmtes oder Genaues in Hinſicht auf ein ſicheres Zeitmaaß der Schnelligkeit oder Langſamkeit der Bewegung erreichen, weil die Begriffe der Menſchen und verſchiedenen Zeiten, auch ſelbſt der Völker von ſchnell und langſam u. ſ. w. ſich ſehr ungleich ſind. Ja die Muſiker ſelbſt ſind in der Bedeutung des Andantino nicht einmal einig; Manche wollen ſagen, daß es geſchwinder als Andante ſein ſoll. Wäre dies aber auch nicht, ſo bleibt die Angabe doch nur eine ungefähre.

Zum Glück lebt in vielen Muſikern eine gewiſſe Empfindung, die meiſt die rechte Bewegung erräth. Immer iſt dies freilich nicht ſo, denn woher käme ſonſt die nicht allzu ſeltene Klage, daß man das Tempo vergriffen habe? Allein Ausdrücke, die gar nichts ſagen, als was ſich überhaupt bei jedem Tonſatze verſteht, wie Tempo giusto, d. i., das rechte oder gehörige Zeitmaaß, ſollte man freilich nicht über ein Muſikſtück ſchreiben. Wo die beſſeren Ausdrücke ſchon unbeſtimmt genug bleiben, da können ſo völlig leere Worte gar nichts thun.

Man hat daher ſchon lange mancherlei Werkzeuge erfunden, mit denen man die beſtimmte Zeitbewegung, die man jederzeit wünſchte, vor die Sinne führen könnte. Solche Maſchinen geben alſo nach genau abgemeſſenen Schlägen oder Schwingungen an, wie geſchwind ein Viertel oder Achtel u. ſ. w. in dieſem oder jenem namhaften Tonſatze genommen werden ſoll. Die Schwingungen werden nach Secunde und Minute der Uhr beſtimmt abgemeſſen.

Digitized by Google

Unter allen diesen Zeitmessern hat sich der sogenannte Metronom von Mälzel am Weitesten verbreitet und ist am Gewöhnlichsten von den Komponisten zur Festsetzung des genauen Zeitmaaßes gebraucht worden.

Die Maschine ist einfach und zweckmäßig. An einem pyramidenförmigen, am obern Drittel der Höhe abgeplatteten und am untern Drittel rechts und links ausgehölten Gestelle ist in der Mitte ein über dieses Gestelle hervorragender, gleichmäßig abgeglätteter Holzstab befestigt, an welchem an der äußern Seite unten ein Gewicht von Messing, in Form eines Zirkels oder Mühlsteins befestigt ist, damit sich der Stab bei jedem Anstoße frei schwingt. An der obern, über das Gestelle hinausragenden Seite des Holzstabes sind in genauer Abmessung Zahlen von 50 bis 160 in folgender Ordnung gesetzt: 50. 52. 54. 56. 58. 60. 63. 66. 69. 72. 76. 80. 84. 88. 92. 96. 100. 104. 108. 112. 116. 120. 126. 132. 138. 144. 152. 160. Unter jeder dieser Zahl ist ein gerader Querstrich. Diesen Stab umgibt ein kleines messingenes Quadrat, das am Stabe herauf und herunter geschoben werden kann, bis auf den Strich unter jeder Zahl. Schiebt man dieses Messingviereck bis auf die oberste Zahl 50, am äußersten Ende des Stabes, so bewegt sich dieser Pendelstab in einer Minute der Uhr gerade 50 Mal. Schiebt man es auf die Zahl 60, so vollendet der Pendel gerade 60 Schläge in einer Minute, so daß jeder Schlag eine Secunde Zeit in Anspruch nimmt. Schiebt man das viereckige Messinggewicht weiter herunter, nach höheren Zahlen zu, so werden die Schläge immer schneller, so daß man auf dem Striche der Zahl 120 in jeder Secunde 2 Schläge erhält. Schreibt also ein Komponist über sein Tonstück:

♩ = 60. M. M.

so heißt das: ein Viertel soll so schnell gehen, als ein Schlag des Pendels nach Mälzels Metronom (M. M.), wenn man den Messingschieber am Holzstabe auf den Strich unter der Zahl 60 geschoben hat. So verhält es sich mit allen Noten- und Zahlenzusammenstellungen, als 𝅗𝅥 = 60, oder 𝅘𝅥𝅮. = 60, oder dafür eine andere Zahl.

Da nun die Zahl 60 die Geschwindigkeit einer Secunde der Uhr gibt, 120 die doppelte Geschwindigkeit, so daß jeder Schlag nur eine halbe Secunde Zeit braucht: so kann man ja auch so ziemlich den Grad der Schnelligkeit eines Takttheils nach der Secundenuhr selbst abmessen. Und das ist das Allerleichteste, wenn nur einiges Taktgefühl und einige Ueberlegung dazu kommt. Man kann sich also leicht helfen, wenn man auch nicht gleich einen solchen Metronom zur Hand hat, der jedoch nicht schwer zu erhalten und an sich nützlich ist.

Gottfried Weber hat daher, weil Mälzels Maschine nicht überall vorhanden ist, ein anderes leichtes Mittel angegeben, was sich jeder selbst sehr leicht verfertigen kann. Man nimmt einen Faden von gewisser Länge und befestigt an denselben irgend eine Bleikugel von beliebiger Größe, oder sonst ein kleines Gewicht. Ein solcher Faden vertritt dann die Stelle eines Pendels, welcher, wie man weiß, um so langsamer schwingt, je länger er ist, also um so schneller, je kürzer er ist. Es ist dieselbe Erfahrung, worauf auch Mälzels Metronom begründet ist. Ein solcher Faden oder Pendel von 38 Rheinländischer oder Wiener Zoll Länge schwingt in jeder Secunde einmal, also in eben so langen Schwingungen, als Mälzels Metronom, auf die Zahl 60 gestellt. Ein Faden

Digitized by Google

von 9 Zoll, schwingt wie Mälzels M. auf der Zahl 120 u. s. w. Die Tabelle, welche Mälzels Metronomzahlen mit Pendel- oder Fadenschwingungen nach Wiener Zollen gemessen, und zugleich nach französischen Centimètres in Vergleichung stellt, wollen wir mittheilen nach Gottf. Weber's Angabe, da sie nicht Wenigen lieb oder nützlich sein dürfte. Das erste Zahlenverhältniß, und somit auch alle folgenden, will so viel sagen: Die Schläge des Mälzelschen Metronoms, wenn das Messingviereck auf die Zahl 50 gestellt ist, sind gleich den Schwingungen oder Schlägen eines Pendels (Fadens) von 55 Wiener Zoll Länge, oder auch von 143 Centimètres. U. s. f.

Mälzel.		Rheinl. Zoll.		Centimètres.
50	=	55	=	143.
52	=	50	=	132.
54	=	47	=	122.
56	=	44	=	114.
58	=	41	=	106.
60	=	38	=	100.
63	=	34	=	90.
66	=	31	=	82.
69	=	29	=	75.
72	=	26	=	70.
76	=	24	=	62.
80	=	21	=	56.
84	=	19	=	50.
88	=	18	=	46.
92	=	16	=	42.
96	=	15	=	38.
100	=	14	=	35.
104	=	13	=	33.
108	=	12	=	30.
112	=	11	=	28.
116	=	10	=	26.
120	=	9	=	25.
126	=	8	=	22.
132	=	7½	=	20.
138	=	7	=	18.
144	=	6½	=	17.
152	=	6	=	15.
160	=	5	=	14.

Dabei sind die genaueren oder kleineren Bruchzahlen weggelassen, weil für die praktische Musik gar nichts darauf ankommt. Nicht einmal die Zolle brauchen dabei ganz genau gemessen zu werden, da ein kleiner Unterschied der Fadenlänge dem Ohre kaum bemerklich ist.

Digitized by Google

Sechstes Kapitel.

Anfänge des Pianofortespiels. Vorerinnerungen. Sitzen am Pianoforte. Aeußere Haltung, besonders der Hände und Finger. Anschlag. Handleiter. Uebungen mit den fünf Fingern auf fünf Tasten.

Wer zu viel auf einmal will, will nichts; wer zu schnell von Einem zum Andern eilt, wird auch wenig lernen. Es ist nothwendig, daß Jeder so viel guten Willen und so viel Ausdauer mitbringt, daß er nicht eher vorwärts geht, als bis er den vorgetragenen Punkt gehörig gefaßt und im Praktischen bis zu einer gewissen Richtigkeit sich zu eigen gemacht hat. Bis zur Meisterschaft in jedem Einzelnen wird und soll er es anfangs nicht bringen, weil ihn dies ganz mechanisch machen und ohne Noth aufhalten würde. Dafür wird das Dagewesene täglich eine kurze Zeit wiederholt, damit man sich darin vervollkommne. Nur allzu schnelle Fortschritte soll man weder von sich, noch von Andern verlangen, weil man sonst allzu flüchtig wird und ruscheln lernt.

Es soll auch Niemand glauben, es sei dies und jenes eine Kleinigkeit, die man unbeachtet lassen könne; das würde sich von selbst bestrafen. Jedes Einzelne ist freilich eine Kleinigkeit, aber sie gehört nothwendig zum Ganzen und darf nicht fehlen, wenn etwas Gutes werden soll. Es ist nicht unsere Sache, leere Weitläufigkeiten und unnütze Schwierigkeiten zu machen, vielmehr wollen wir den kürzesten, ebensten, aber auch den besten Weg führen, auf welchem man viel eher und zu einem viel schöneren und freudenreicheren Ziele kommt.

Um sich aber vor übeln Angewöhnungen zu bewahren, die nur zu leicht kommen, muß man willig, und gegen sich selbst streng, auf jede Regel achten. Man übe aber auch nicht zu lange Zeit hinter einander fort, am Wenigsten anfangs. Fühlt man seine Aufmerksamkeit abgespannt, so höre man auf. Man wähle lieber des Tages mindestens 2 oder 3 verschiedene Zeiten, die man für Arbeit zu halten hat und für ernstes Studium, nicht für bloße Unterhaltung.

Man setze sich vor die Mitte der Tastatur, damit man die Höhe und Tiefe gleich gut erreichen kann, ohne den Leib zu viel bald nach der rechten, bald nach der linken Seite zu biegen; gerade so weit mit dem Leibe von den Tasten entfernt, daß die Hände ohne Zwang über und auf den Tasten schweben. Natürlich richtet sich die immer nicht zu große Entfernung von den Tasten nach der Größe der Arme.

Auch auf die Höhe des Sitzes kommt viel an. Der Ellenbogen soll ein wenig höher liegen, als die Untertasten, aber ja nicht höher, nicht einmal völlig so hoch, als die Obertasten, weil man in beiden Fällen, sitzt man zu tief oder zu hoch, am ungezwungenen Spiele mit den Fingern verliert und keinen guten Anschlag erhält.

Ist der Leib bei solchem Sitzen nicht groß genug, daß die Füße nicht auf dem Boden ruhen, sondern in der Luft schweben, muß man ihnen einen angemessen hohen Schemel geben, worauf sie sich stützen, weil ohne dies eine ruhige Haltung des Körpers

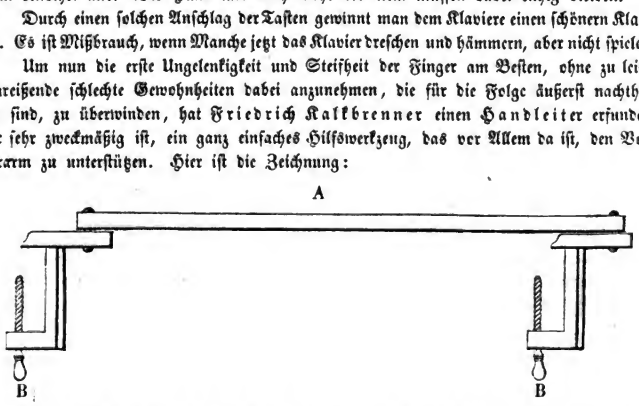
Digitized by Google

unmöglich ist. Man muß gerad sitzen, aber nicht angespannt und mit Gewalt ausgestreckt, was die Muskeln zu steif machen würde.

Die Hände müssen nur etwas nach dem Daumen und kleinem Finger hin sich runden; jeder Finger über einer Taste schweben, so daß der Daumen mit dem Seitenfleische des obern Gelenkes seine Taste beim Niederschlagen ohne Verrückung der Hand trifft, und die übrigen Finger, ohne Bewegung der ganzen Hand, sondern nur der Fingergelenke, ihre Taste mit dem Fleische der Fingerspitze oder des Ballens anschlagen; nicht mit den Nägeln, auch nicht mit ausgestreckten Fingern, sobald nicht Spannungen nothwendig werden, um weit entlegene Tasten zu erreichen, was in den ersten Uebungen nicht geschieht. Die Bewegung der Finger darf nicht von der ganzen Hand ausgehen, sondern nur immer vom Fingergelenk, das die Finger mit der Hand in Verbindung bringt, also vom Knöchel aus. Die Hand und noch mehr der Arm müssen dabei ruhig bleiben.

Durch einen solchen Anschlag der Tasten gewinnt man dem Klaviere einen schönern Klang ab. Es ist Mißbrauch, wenn Manche jetzt das Klavier dreschen und hämmern, aber nicht spielen.

Um nun die erste Ungelenkigkeit und Steifheit der Finger am Besten, ohne zu leicht einreißende schlechte Gewohnheiten dabei anzunehmen, die für die Folge äußerst nachtheilig sind, zu überwinden, hat Friedrich Kalkbrenner einen Handleiter erfunden, der sehr zweckmäßig ist, ein ganz einfaches Hilfswerkzeug, das vor Allem da ist, den Vorderarm zu unterstützen. Hier ist die Zeichnung:



Der wichtigste Theil ist die Leiste (A), auf welcher der Vorderarm ruht, damit derselbe nicht so leicht ermüdet und in keine falsche Stellung und Bewegung gerathe. Der andere Theil an beiden Seiten (B) ist die Klammer und Schraube, womit die Unterstützungsleiste am Pianoforte befestigt wird.

Zum Einüben aller hier gegebenen Notenbeispiele auf 5 Tasten, ja noch viel längere Zeit, ist dieses Hilfsmittel von außerordentlichem Nutzen, selbst zur Erhaltung der Gesundheit, damit die Brust nicht unnöthig angegriffen werde. Man kann einen solchen Handleiter in vielen Musikalienhandlungen erhalten, um weniges Geld. Allein die Zurichtung ist so leicht, daß man sich selbst einen solchen in jeder kleinen Stadt anfertigen lassen kann. Man muß ihn aber am Pianoforte so befestigen, daß die Leiste nicht zu hoch steht. Der Vorderarm des Spielenden muß völlig gerad oder horizontal liegen; auch muß man denselben nicht so fest auf die Leiste drücken, daß er durch die Anstrengung steif wird, sondern man muß ihn leicht auf die Leiste legen, da der Arm nur unterstützt werden soll. Diese Vorsichtsmaaßregeln sind eben so nothwendig, als leicht ausführbar.

Digitized by Google

Man gehe nun zu den Uebungen und lege erst die Finger der rechten Hand auf die mit ganzen Noten angezeigten Tasten c̄ d̄ ē f̄ ḡ, so wie die Haltung des Arms, der Hand und der Finger vorgeschrieben worden ist. Den Daumen bezeichnet man mit 1, den nächsten Finger mit 2, u. s. f. bis zum kleinen Finger, der mit 5 angezeigt wird. Dann spiele man jeden Takt, langsam, aber gleich taktmäßig laut zählend, etwa 4 oder 8 Male; desgleichen den zweiten Takt u. s. f. bis zum Ende der ersten Uebung. Nach einer kleinen Ruhe wiederhole man das, bis die Finger ein wenig lockerer werden und etwas leichter niederschlagen und sich erheben.

Man braucht die Finger nicht zu hoch zu heben, nicht weit von den Tasten zu entfernen; es ist sogar ein Fehler, wenn man es thut.

Hat man das Beispiel No. 1. mit der rechten Hand nach Vorschrift geübt, so verfahre man mit der linken Hand eben so, denn beide Hände müssen gleichmäßig fertig geübt werden; anfangs jede Hand für sich allein, bis jede eine ziemlich gleiche Gewandheit erlangt hat. — Dann versuche man beide Hände auf einmal das Eingeübte spielen zu lassen, immer taktmäßig.

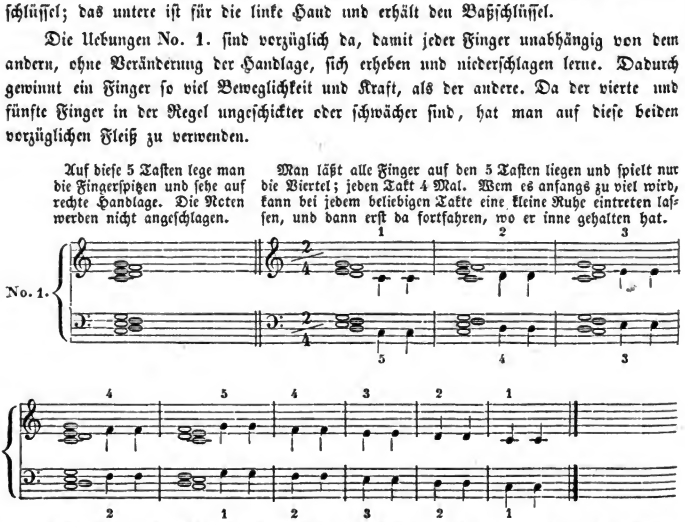
Damit wir keinen Raum verschwenden, haben wir gleich zwei Liniensysteme mit einander verbunden durch das vorgesetzte Zeichen, was Klammer heißt. Diejenigen, die gern ohne Noth mit fremden Worten prunken, nennen die Klammer Accolade (französisch).

Das obere Liniensystem ist für die rechte Hand und erhält gewöhnlich den Violinschlüssel; das untere ist für die linke Hand und erhält den Baßschlüssel.

Die Uebungen No. 1. sind vorzüglich da, damit jeder Finger unabhängig von dem andern, ohne Veränderung der Handlage, sich erheben und niederschlagen lerne. Dadurch gewinnt ein Finger so viel Beweglichkeit und Kraft, als der andere. Da der vierte und fünfte Finger in der Regel ungeschickter oder schwächer sind, hat man auf diese beiden vorzüglichen Fleiß zu verwenden.

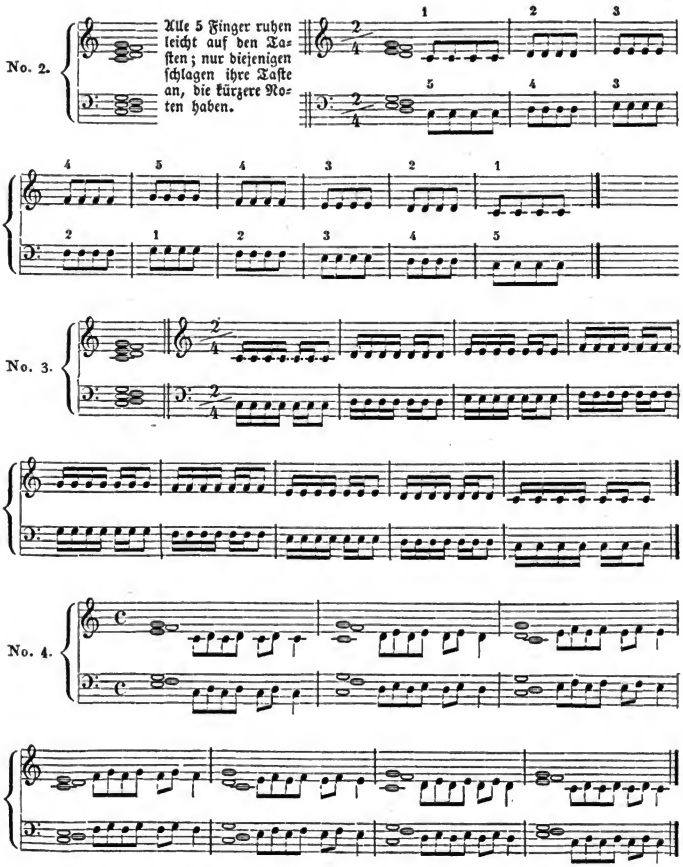
Auf diese 5 Tasten lege man die Fingerspitzen und sehe auf rechte Handlage. Die Noten werden nicht angeschlagen.

Man läßt alle Finger auf den 5 Tasten liegen und spielt nur die Viertel; jeden Takt 4 Mal. Wem es anfangs zu viel wird, kann bei jedem beliebigen Takte eine kleine Ruhe eintreten lassen, und dann erst da fortfahren, wo er inne gehalten hat.



Jedes von diesen Sätzchen muß wiederholt werden, bis es ziemlich geht. Je schwerer es manchen Fingern wird, desto öfter muß man auf diese Uebungen wieder zurückkehren.

Digitized by Google



Diese Uebung spiele man nach und nach in einem schnelleren Takte. Immer aber accentuire man die Hauptzeiten genau, nach der Lehre des Taktes.

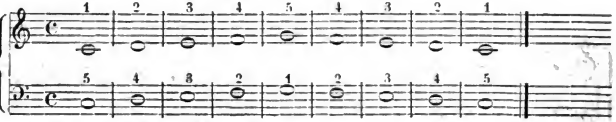
Durch diese Uebungen wird Jeder weit größere Vortheile erhalten, als er anfangs glauben mag. Wer sie nachlässig treibt, hat nicht nur den größten Schaden, sondern auch noch dazu für alles Folgende im Klavierspiele dreifache Mühe und Arbeit davon. Man nehme es also genau damit, und gehe nicht zu schnell darüber hin. Auf die Zeit,

Digitized by Google

wie lange man sich damit beschäftigt, kommt es freilich nicht an; Jeder fühlt es am Besten, ob die anfängliche Ungelenkigkeit der Finger überwunden ist, oder nicht. In den meisten Fällen wollen die Finger eine Weile gar nicht gehorchen; die liegen bleiben sollen, wollen sich mit dem nächsten erheben, und die sich erheben sollen, thun es nur schwerfällig. Diese Schwerfälligkeit soll nach und nach sich mindern und endlich ganz wegfallen. Ob dies geschehen ist, oder noch nicht, weiß Jeder selbst. Man sehe also dabei auf den Zweck und Erfolg dieser ersten Uebungen. Auf einmal gelingen sie Keinem.

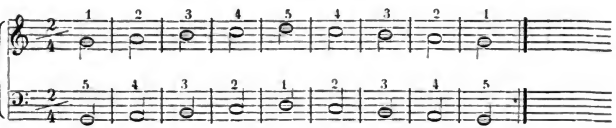
Die folgenden Uebungen werden schon viel leichter fallen. Man sorge dafür, daß die Hand nicht aus ihrer rechten Lage kommt, und daß die Finger vom untersten Gelenk des Knöchels aus auf die Taste fallen, wie Tangenten. Tangenten nennt man die kleinen Stäbchen, (von Holz oder Messing) auf dem hintern Ende einer Taste, welche beim Anschlag der Taste an die Saiten schlagen, daß sie erklingen. Im Augenblicke, wo ein anderer Finger auf seine Taste niederfällt, muß sich der vorige, welcher eben seinen Ton angeschlagen und ausgehalten hat, sogleich von seiner Taste erheben. Dabei halte man Takt.

No. 5.

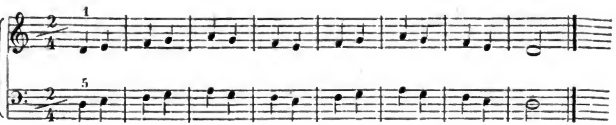


Erst die rechte Hand allein, bis sie gut geht; dann die linke für sich; endlich beide zusammen. So fort durch alle hier folgenden Uebungen.

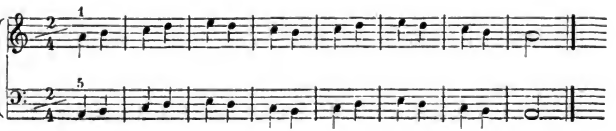
No. 6.



No. 7.



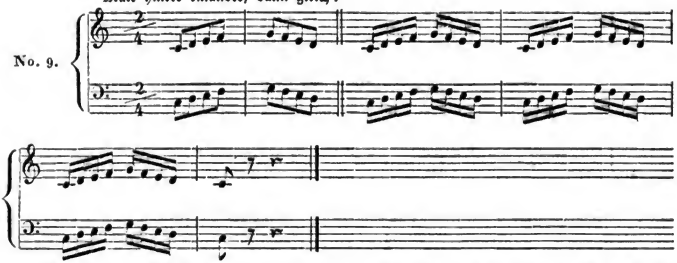
No. 8.



Digitized by Google

Dieſe beiden Takte ſpiele man vier Male hinter einander, dann gleich:

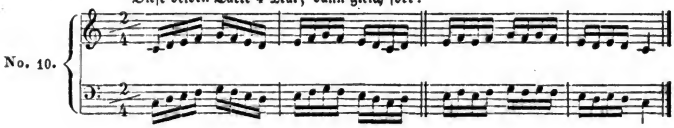
No. 9.



Auf dieſem Schluß-Achtel c bleibe man nicht längere Zeit liegen, als recht iſt, damit man ſich kein faules und klebriges Spiel angewöhne. Kein Finger ſoll länger auf der Taſte ruhen, als es der Werth der Note erlaubt. Wer gleich anfangs darauf hält, fährt am Beſten.

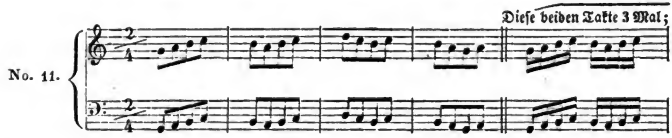
Dieſe beiden Takte 4 Mal; dann gleich fort:

No. 10.

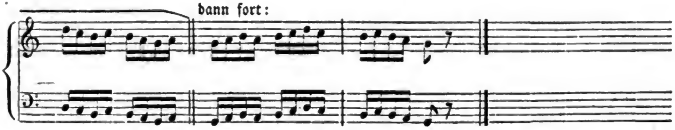


Dieſe beiden Takte 3 Mal;

No. 11.



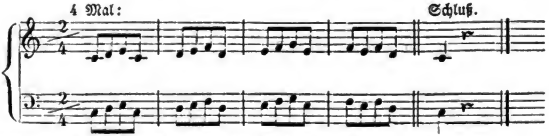
dann fort:



4 Mal:

Schluß.

No. 12.



Man verdoppele dann die Geſchwindigkeit des Taktes.

Digitized by Google

No. 13.

No. 14.

3 Mal:

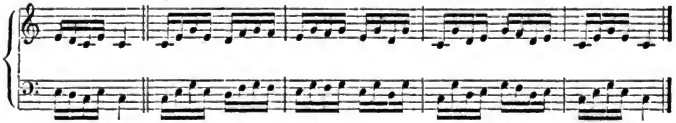
No. 15.

3 1 4 2 5

3 5 2 4 1

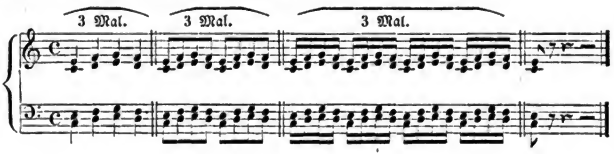
No. 16.

Digitized by Google

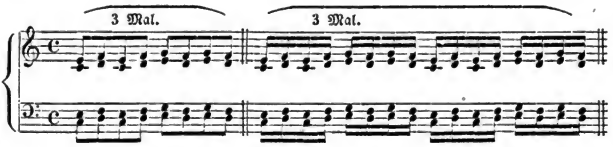


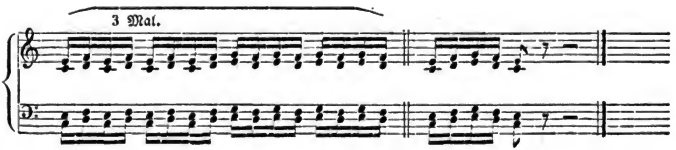
Folgende Doppelgriffe übe man gleichfalls, wie alle dieſe Beiſpiele, erſt mit jeder Hand einzeln, dann mit beiden Händen zuſammen.

No. 17.

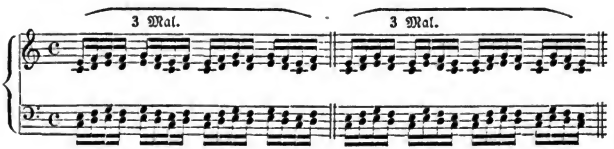


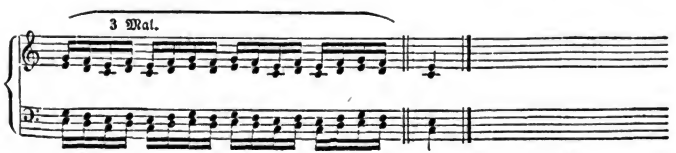
No. 18.





No. 19.





Digitized by Google

Natürlich hat man in der Muſik nicht immer mit 5 auf einander folgenden Untertaſten zu thun, ſo daß auf jede derſelben ein Finger kommt, und zwar immer der nächſte für die nächſte Taſte. Aber auf ſolchen 5 neben einander liegenden Untertaſten gewöhnt man ſich die rechte Haltung der Hand und den beſten Anſchlag am Leichteſten an; und dies iſt Etwas von Bedeutung, kurz, die Grundlage eines geordneten Klavierſpiels. Was man ſonſt noch zu thun, und wie man in andern Fällen zu verfahren hat, werden wir zur rechten Zeit anzeigen. Ueberall muß Eins auf das Andere in guter Ordnung folgen, wenn etwas zu Stande gebracht werden ſoll. Alles Uebrige ruht doch auf dieſem Grunde.

Digitized by Google

Siebentes Kapitel.

Nähere Vergleichung der Taktarten unter einander. Wesentliche und zufällige Takteintheilung: Triolen, Quintolen, Sextolen u. s. f. — Scheinbare und wirkliche Veränderungen, Unterbrechungen und Störungen des Taktes. Ausdrucks- oder Vortrags-Zeichen. — Beschleunigungen und Verzögerungen des Taktes; Verlängerungen und Verkürzungen des vorgeschriebenen Taktes; die Synkope. Das Ruhezeichen. Von den Abtheilungen und Zeichen im Laufe eines ganzen Tonsatzes. — Tempo rubato; ad libitum u. s. w.

Das Kapitel zerfällt, wie man sieht, in mehrere wichtige Abtheilungen, die allesammt am Deutlichsten und Kürzesten, also am Nützlichsten, gleich hinter einander sich erklären lassen. Wir werden die Abschnitte zu desto leichterer Auffassung gehörig sondern. Zunächst:

Vergleichung verschiedener Taktarten; ihre wesentlichen und zufälligen Unterabtheilungen.

Wir wissen aus dem Vorigen, daß jeder Takt seine verschieden accentuirten Haupttheile, die sein Ganzes bilden, mit seiner obern Zahl zählt; dagegen die Beschaffenheit der Notenart in Hinsicht auf allgemeine Geltung mit seiner Unterzahl nennt, als: $^2/_4$, $^3/_4$, $^3/_8$, $^6/_8$ u. s. f.

Alle diese unterscheiden sich von einander nicht allein durch die Zahl, sondern auch durch die Beschaffenheit ihrer Haupttheile. So hat z. B. $^3/_4$ einen gewichtigern Accent, als $^3/_8$, welcher letztere leichter und flüchtiger ist u. s. f., wobei wir uns auf das früher Gesagte berufen. Dabei haben die einfachen Taktarten immer eine nahe Verwandtschaft mit ihren zusammengesetzten, ohne daß sie dadurch völlig Eins würden, und in einander sich verlören. So kann $^2/_4$- und $^4/_4$-Takt, wenn in beiden die Viertel als Haupttheile von gleicher Zeitlänge gehalten werden und beide Sätze für einander bestimmt sind, zugleich vorgetragen zu werden, auch sehr gut zusammen bestehen. Es ist unter Anderem natürlich nothwendig, daß der Satz mit $^2/_4$ noch einmal so viele Takte zählt, als der andere mit $^4/_4$. Immer bleibt ein Unterschied zwischen beiden, nämlich in der Art der Betonung der Hauptzeiten. Der $^2/_4$-Takt wechselt mit einem gewichtigen und leichten Accent, so daß der erste immer ganz gut, und der andere immer schlecht, oder schwach accentuirt ist. Das ist im $^4/_4$ anders; dieser hat seine erste Hauptzeit ganz gut, die zweite schlecht, die dritte weniger gut und die vierte wieder schlecht. Man würde diesen Unterschied auch recht gut hören, wenn die Spieler ihn nur völlig genau beachteten, und sich Einer von dem Andern nicht verführen ließe. Das wird aber in diesem Falle sehr leicht geschehen können, weil sich beide Taktarten zu nahe verwandt sind, und der $^2/_4$ mit seiner einfachern und schärfern, oder gleichmäßig scharfen und schwachen Be-

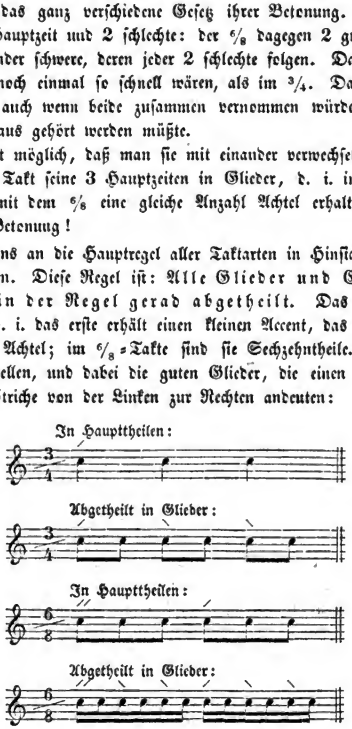
Digitized by Google

tonung, die noch einmal so schnell wiederkehrt, den 4/4 mit seinem doppelten und feineren Wechsel sehr leicht übertönen würde.

Dies könnte weit weniger möglich werden, wenn die Vortragenden nicht völlig ungeschickt und falsch betonten; dann aber gar nicht, sobald es einem Tonsetzer einfiele, einem Theile der Spieler oder Sänger einen Satz im 3/4-Takte, und dem andern Theile einen im 6/8-Takte zu geben. Es müßten nur die Achtel der allgemeinen Zeitlänge nach gleich abgemessen werden. Diese Achtel würden von einander dennoch vollkommen verschieden sein, durch das ganz verschiedene Gesetz ihrer Betonung. Denn der 3/4-Takt hat nur eine gute Hauptzeit und 2 schlechte: der 6/8 dagegen 2 gute Hauptzeiten, eine schwere und eine minder schwere, deren jeder 2 schlechte folgen. Dazu kommt, daß die Hauptzeiten im 6/8 noch einmal so schnell wären, als im 3/4. Das müßte zwei so verschiedene Taktarten, auch wenn beide zusammen vernommen würden, geben, daß jede derselben deutlich heraus gehört werden müßte.

Es ist gar nicht möglich, daß man sie mit einander verwechseln könnte, auch dann nicht, wenn der 3/4-Takt seine 3 Hauptzeiten in Glieder, d. i. in 6 Achtel, auflöste. So würde er zwar mit dem 6/8 eine gleiche Anzahl Achtel erhalten: aber in welcher Verschiedenheit der Betonung!

Wir erinnern uns an die Hauptregel aller Taktarten in Hinsicht auf ihre Glieder, oder Unterabtheilungen. Diese Regel ist: Alle Glieder und Gliederchen jeder Taktart werden in der Regel gerad abgetheilt. Das erste Glied ist gut, das andere schlecht, d. i. das erste erhält einen kleinen Accent, das andere keinen. Im 3/4 sind die Glieder Achtel; im 6/8-Takte sind sie Sechzehntheile. Wir wollen beide Taktarten zusammenstellen, und dabei die guten Glieder, die einen geringen Accent erhalten, mit einem Striche von der Linken zur Rechten andeuten:

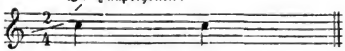


Man sieht, wie verschieden die Accente fallen, und wie sehr sich dadurch 3/4- vom 6/8 unterscheidet, so daß beide Taktarten gar nicht mit einander verwechselt werden können, wenn nur einige Aufmerksamkeit vorhanden ist.

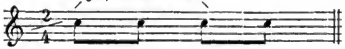
Weit eher hätte der 6/8-Takt Aehnlichkeit mit dem 2/4-Takte, weil der 6/8 zwei gute Hauptzeiten, und der 2/4 doch wenigstens 2 gute Glieder hat.

Digitized by Google

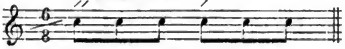
In Haupttheilen:



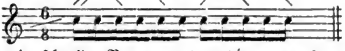
Abgetheilt in Glieder:



In Haupttheilen:



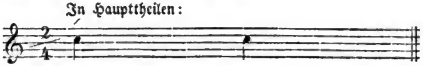
Abgetheilt in Glieder:



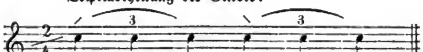
Man kann daher in schneller Bewegung den $^6/_8$ gerade so wie den $^2/_4$ mit einem Niederschlage und einem Aufschlage angeben, womit man die 2 guten Zeiten des erstern markiren würde. Immer aber ist die Verschiedenheit zwischen beiden noch bedeutend genug, so lange die wesentliche, oder geregelte Abtheilung der Glieder besteht.

Da man aber auch im geraden Takte und in jeder geregelt geraden Gliederabtheilung zuweilen es nöthig hat, der Mannigfaltigkeit wegen, statt der geraden Eintheilung eine ungerade oder getripelte eintreten zu lassen, als Ausnahme von der Regel: so rücken sich dadurch natürlich beide Taktarten um Vieles näher.

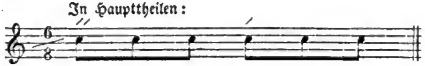
In Haupttheilen:



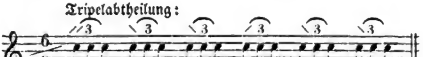
Tripelabtheilung der Glieder:



In Haupttheilen:



Tripelabtheilung:



Eine völlige Gleichheit des $^2/_4$- und $^6/_8$-Taktes ist darum dennoch nicht vorhanden, weil die Tripeleintheilung des $^2/_4$ nur die Glieder trifft, die einen weit gelindern Accent auf ihren guten Theilen bekommen, als die Haupttheile des $^6/_8$, die an und für sich, der Regel nach, getripelt sind, und als Hauptzeiten einen schwerern Accent erhalten, weil sie wesentliche Takttheile sind, und nicht zufällige, wie die dreifache Unterabtheilung im $^2/_4$.

Diese zufällige, oder nicht wesentliche Tripelung in den Hauptzeiten des $^2/_4$-Taktes, so wie die Verdreifachung der Unterabtheilung im $^6/_8$-Takte nennt man Triolen, die so bezeichnet werden, wie wir gesehen haben. Der erste Theil dieser Triolen erhält also einen viel sanftern Accent, als die wesentlich getripelte Grundeintheilung in allen

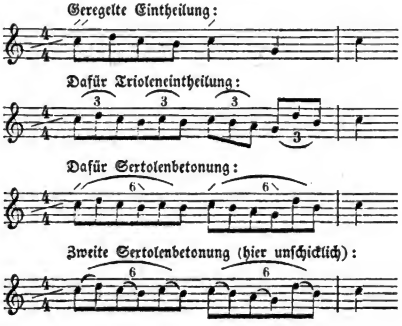
Digitized by Google

Tripeltakten, die als Hauptzeiten einen schärfern Accent bekommen, als die zufällig, oder unwesentlich getripelten Glieder in eigentlich gerader Eintheilung, nach der Regel.

Die Triolen haben also namentlich in ihren beiden schlechten und dazu unwesentlichen Folgetheilen einen viel sanfteren Fluß, ungleich weniger markirt, als jede Tripeleintheilung der Haupttheile einer wesentlichen Tripeltaktart, oder auch einer gemischten. Diesen Unterschied lernt man praktisch mit der Zeit bei fortgesetzter Uebung in der Musik. Hier wollen wir nur nothwendige Veranlassung geben, daß man den Unterschied wenigstens einigermaßen, gehörig begreifen lernt; eine genauere und völlig genügende Einsicht kommt mit der Zeit, wenn man früh genug darauf aufmerksam gemacht worden ist. Das ist hier unsere Absicht. Man merke sich also die Verhältnisse, und bei vorkommenden Gelegenheiten gehe man auf die Sache wieder zurück; man wird dann die Lehre überall bestätigt finden und so nach und nach auch hierin zum klarsten Verständniß und zur sichersten Ausübung gelangen.

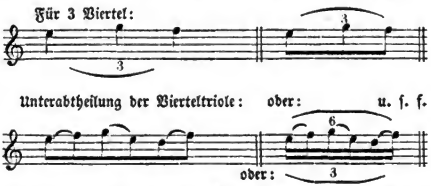
Die Triole spielt und singt also 3 Noten von einerlei Geltung in demselben Zeitraume, in welchem man ohne Triole 2 von gleicher Geltung ausführt. Nur die erste Note von diesen dreien der Triole erhält einen sanften Accent, die übrigen folgen weich und ohne besondern Druck nach. Solche Triolen kommen in allen Notenwährungen vor, vom halben Schlage an bis zum Zweiunddreißigstel und noch weiter, welches Aeußerste jedoch selten vorkommt. Die Bezeichnung ist gegeben.

Diese Triolen werden ferner in Sextolen umgewandelt. Dies kann auf zweierlei Art geschehen. 1. Man bindet 2 Triolen an einander, und will damit nichts weiter sagen, als daß die zweite Triole, wenn sie unverbunden stände, oder oben mit 3 bezeichnet wäre, und nicht mit 6, ihren sanften Accent auf der vierten Note noch ungleich sanfter machen, nur ganz gelind andeuten soll, so daß alle 6 Noten wie in einem sanften Gusse dahin fließen, nur daß die vierte Note durch einen ganz leisen Druck sehr weich und noch weicher, als in 2 Triolen, etwas hervorgehoben wird. Es sind also 2 verbundene Triolen, die mit 6 bezeichnet, die Betonung der andern Triole nur sehr leise, wie durch einen sanften Hauch, bemerklich machen sollen, so daß aus beiden abgesonderten Triolen eine einzige weich verschmolzene Figur wird, die Sextole. Der Unterschied liegt also hier im Vortrage:



Digitized by Google

Die zweite Sextolenart ist nichts anderes als eine Zerfällung der 3 Theile irgend einer Triole in ihre Glieder oder nächste Unterabtheilung, z. B.:



Die Unterabtheilung ist hier nach der Regel geschehen, welche 2 noch einmal so kurze Zeittheile verlangt. Die gerade Eintheilung gibt aber doch nie eine ungerade, welche jede Notenfigur schlechterdings fordert, die mit den Anhängesylben ole benannt wird. Also bleibt die sogenannte zweite Art der Sextole nichts anderes, als eine in ihre Glieder regelmäßig eingetheilte Triole einer noch einmal so großen Notengattung. Es wäre daher wohl besser, man bezeichnete diese zweite sogenannte Sextole, als Unterabtheilung einer höhern Geltungstriole mit $\overset{6}{\frown}$, und nicht mit $\overset{3}{\frown}$; die Ausübenden, denen die richtige Wahl zwischen beiden sehr lange zweifelhaft bleibt, könnten sich dann nicht mehr so oft irren und fehl greifen.

So viel versteht Jeder, daß man für zweierlei Dinge nicht einerlei Bezeichnung wählen sollte, weil man außerdem nicht bestimmt wissen kann, welches von beiden gemeint ist. Die meisten Komponisten sind auch darin in ihrer Aufzeichnung sehr leichtsinnig, und haben es sich daher selbst zuzuschreiben, wenn ihre doppelsinnige, also unklare Schreibart nicht gehörig verstanden wird, folglich die Ausführung oft genug wider ihren Willen ausfällt.

So viel hat auch der Anfänger zu wissen nöthig, weil Trielen und Sextolen oft genug vorkommen. Die folgenden ungeraden Eintheilungen oder olen, anstatt der geraden, kommen ungleich seltner, und nur in solchen Werken vor, die schon Gewandtheit und Fertigkeit voraussetzen. Wir müssen sie aber hier der Ordnung wegen, sogleich mit erklären, damit man sich Raths erholen könne, wenn es nöthig wird. Jetzt soll man nur einen Begriff davon gewinnen; praktisch soll man sich noch nicht damit plagen; man würde sich sonst mehr schaden, als nützen. Es ist das Folgende von den Olen für die Zukunft zum Nachschlagen, wozu man ein Lehrbuch fleißig benutzen soll.

In allen ungeraden Abtheilungen der Notenfiguren, die für gerade Abtheilungen stehen, um größere Mannigfaltigkeit zu gewinnen, herrscht der Grundsatz: Nur die erste Note einer solchen Figur wird durch einen bestimmten Accent hervorgehoben, die übrigen bleiben ganz accentlos, außer wenn sie zusammengesetzt oder unterabgetheilt sind, wie die Sextole. Alle einfachen Olen hingegen fließen in ihren folgenden Tönen ganz sanft zu einer Figur zusammen. So ist es auch mit der

Quintole; sie gilt so viel mit ihren 5 Noten, als 4 von derselben Währung in gerader Eintheilung gelten. Man muß also z. B. mit 5 Vierteln oder Achteln, welche die 5 und einen Bindungsstrich über sich haben, also $\overset{5}{\frown}$, in derselben Zeit und ohne weiteren Accent fertig sein, als gewöhnlich mit vieren.

Digitized by Google

Die Septimole ist eine genau zusammenhängende Notenfigur von 7, welche in derselben Zeit vollendet werden müssen, als in gerader Eintheilung vier Noten desselben Werthes. Es fehlt also nur noch ein einziger Theil, so daß statt 7 ihrer 8 herauskämen, so ginge diese Figur gerade noch einmal so geschwind. — Man nennt sie auch Septole.

Nonole gilt so viel mit ihren 9 Noten, als in gewöhnlich grader Eintheilung 8 von derselben Geltung, also 9 so viel als 8 Zweiunddreißigstel, oder so viel als ein Viertel u. s. w.

Die Decimole ist eine zusammengesetzte Quintole. Wenn also ein Viertel oder 2 Achtel in der geraden Eintheilung 4 Sechzehntel hat, so müssen beide (ein Viertel oder 2 Achtel) in der Quintole 5 Sechzehntel haben. Folglich nimmt eine solche Decimole 2 Viertel oder einen halben Schlag Zeitwährung weg.

So verhält es sich mit allen ungeraden Zusammensetzungen, die nicht zur Regel des Taktes gehören; sie unterbrechen einen Theil der geregelten Taktaccentuation, ohne daß die Zeitdauer des ganzen Taktverhältnisses geändert wird; bringen also eine größere Mannigfaltigkeit in das an sich gleichmäßig Geordnete des Taktschwunges.

Je gleichmäßiger, runder, fließender und größtentheils accentloser alle Noten jeder Ole, besonders der sehr ungeregelt zusammengesetzten, als $\overset{11}{\frown}$, $\overset{13}{\frown}$ u. s. w., vorgetragen werden, desto besser. Man wird dies aber nicht eher vermögen, als bis man den geordneten und gesetzmäßigen Takt völlig in seiner Gewalt hat. Dann findet sich dies bei vorkommenden Fällen in der Praxis selbst viel leichter, als man meinen sollte.

Man halte sich also vor der Hand mit Versuchen, solche Olen auszuführen nicht auf, sondern begreife sie nur und merke, daß sie im fortgerücktem Spiele zuweilen vorkommen. Nur auf Triolen und Sextolen sehe man schon jetzt genau, weil sie sehr häufig vorkommen und früh genug eingemischt werden. Sie bringen die ungerade Eintheilung an die Stelle, wo nach der Taktnorm eine gerade Eintheilung sein sollte. Damit die eigentliche Regel der geraden Eintheilung nicht zu sehr in den Hintergrund geschoben werde, erhalten eben die Triolen z. B. im $^2/_4$-Takte einen viel sanfteren Fluß, während die Achtel im $^6/_8$-Takte eine frischere und selbständigere Betonung erhalten.

Eben so verhält es sich im $^4/_4$-Takte, wo die gerade Eintheilung herrscht und die Triolen nur zufällig sind, verglichen mit dem $^{12}/_8$-Takte, wo die Tripeleintheilung die wesentliche ist, folglich auch einen wesentlicheren und selbständigeren Accent erhält, als im $^4/_4$. Beide Taktarten nähern sich einander, ja sie können natürlich beide völlig in einerlei Zeit vorgetragen werden, so daß ein $^4/_4$-Takt gerade so viel Zeit wegnimmt,

Digitized by Google

als ein $^{12}/_{8}$-Takt: sie werden aber darum doch nicht Eins und Dasselbe, weil die Accente in beiden verschieden sind.

Wir haben gesehen, daß alle über Triole und Sextole hinausgehenden Olen einen Theil der Taktaccente verwischen; sie bringen also eine wirkliche Veränderung in das geregelt markirte Verhältniß einiger Takttheile oder Glieder. Solcher Taktgesetzveränderungen gibt es mehrfache und von verschiedener Art, von der leisesten Veränderung an bis zur gewaltsamen. Wir müssen die einflußreichsten und sehr oft vorkommenden nothwendig kennen lernen. Aber alle diese Veränderungen dauern nur eine kurze Zeit, um des Wechsels und des Ausdrucks willen; sie heben also das Taktgesetz keineswegs auf, sondern machen es im Gegentheil erst recht nothwendig, weil wir sogleich wieder zur gesetzlichen Betonung zurückkehren müssen, sobald die mehr oder minder veränderte Ausdrucksweise vorüber ist; ja das Taktgesetz muß selbst mitten in der Unterbrechung desselben in der Seele des Musikers vorhanden bleiben, damit er dasselbe sogleich wieder ohne Irrung zur Darstellung bringen kann.

Schon die Ausdrucks- und Vortragszeichen und Wörter bringen bald eine nur dem Ungeübten scheinbare, aber doch für Jeden, auch den Gebildeten, empfindbare Veränderung in die allgemeine Taktgesetzlichkeit, bald sogar eine wirkliche, die jedoch das Taktgesetz, als Allgemeinnorm, nur noch nothwendiger werden läßt, wie schon gesagt. Wir wollen also hier einen Abschnitt eintreten lassen, um die einzelnen hierher gehörigen Gegenstände deste bestimmter von einander zu sondern, zur Bequemlichkeit für die Lernenden.

Digitized by Google

Von den Ausdrucks- und Vortragsbezeichnungen.

(Fortsetzung des siebenten Kapitels).

Ausdruck (espressione) ist freilich in der Tonkunst, soll sie auf die Hörer wirken, etwas Unerläßliches. Wir reden aber hier nicht von dem Ausdrucke als dem Höchsten in der Kunst, wo ein Sänger oder Spieler seine ganze Seele, die innigste und lebendigste Empfindung seines Wesens in den Vortrag seiner Tonstücke legt. Diese Blüthe der Kunst kann erst zum Vorscheine kommen, wenn alle äußeren, oder mechanischen Fertigkeiten und Kenntnisse gewonnen worden sind. Auf diese Erlernung der Nothwendigkeiten, die zusammen erst einen Künstler bilden, legen wir es hier an; wir reden also von den Bezeichnungen, die allgemein in der Musik eingeführt sind, um den Hauptsachen nach anzuzeigen, wie der Tonsetzer sein Stück oder einen Theil desselben vorgetragen wissen will.

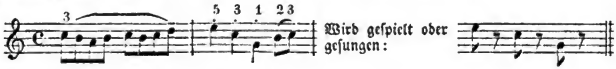
Diese Vortragszeichen bestehen nun theils in Wörtern, die, oft abgekürzt geschrieben, den Noten beigegeben werden, theils in Zeichen.

Schon die Tempobezeichnung eines Tonstückes erhält solche Beifügungen, welche die Zeitbewegung etwas näher bestimmen, oder auch den Charakter eines Tonsatzes im Allgemeinen andeuten. Die bemerkenswerthesten sind zuerst die oft gebrauchten Beiwörter, meist aus der italienischen Sprache genommen, zuweilen auch aus der französischen:

assai = sehr;
molto = viel;
non troppo = nicht zu sehr;
un poco = ein wenig;
più = mehr;
meno = weniger;
comodo = gemächlich;
maëstoso = erhaben;
gracioso = anmuthig, lieblich;
affettuoso = leidenschaftlich (nämlich im Ausdrucke, nicht in der schnellen Bewegung des Stückes, denn es kann auch ein Andante affettuoso stehen);
espressivo = ausdrucksvoll (im vorzüglichen Grade);
amabile = liebenswürdig;
cantabile = gesangvoll;
dolce (dol.) = sanft;
arioso = wie ein Gesang;
tenero oder teneramente = zart;
innocente = unschuldig, oder anspruchlos;
pastorale = hirtenmäßig;

Digitized by Google

mesto = traurig;
lugubre = düſter;
dolente oder dolentemente = wehmüthig, klagend;
languido (oder languente) = ſchmachtend, ſeufzend;
lamentoso = wehklagend;
patetico = feierlich;
risoluto = entſchloſſen, feſt und muthig;
animoso = muthig, regſam;
marcato = betont, markirt (mehr als gewöhnlich);
legato (ligato) = gebunden;
legabile = im gebundenen Vortrage;
leggiero = leicht im Vortrage;
staccato (stacc.) = abgeſtoßen; das Staccato wird auch mit Punkten oder Strichelchen über den Noten bezeichnet, und das Ligato mit einem Bogen über den Noten, was Bindezeichen heißt.



scherzando = ſcherzend, tändelnd;
brillante = glänzend (im Vortrage);
agitato = unruhig bewegt;
furioso = wild, wüthend, ungeſtüm.

Erhalten manche Wörter am Ende die Sylben issimo, ſo drückt dies den höchſten Grad ihrer Bedeutung aus, als: vivacissimo = äußerſt lebhaft.

Alle dieſe Wörter bezeichnen den Charakter des Stückes oder einiger Theile deſſelben. Sie kommen daher größtentheils auch ſchon bei den Ueberſchriften oder Tempobezeichnungen, als Adagio, Allegro etc. vor, theils im Laufe des Tonſtücks für gewiſſe Abtheilungen oder Partieen.

Für manche derſelben braucht man auch die Hauptwörter, als:

Allegro (Allº) con brio = mit Glanz;
Allº con fuoco = mit Feuer;
Allº con moto = mit Lebhaftigkeit;

Allº con spirito = mit Geiſt und Leben (alſo mit lebhaftem und feurigem Vortrage. Es ſind auch die Beiwörter spiritoso oder spirituoso dafür gewöhnlich);

con dolore = mit Schmerz;

con dolcezza = mit Sanftmuth;

con tenerezza = mit Zartheit u. ſ. w.

Man erkennt die übrigen leicht aus der Bedeutung der Beiwörter. Ihre Ausſprache lerne man von denen, die in Italien geweſen ſind, oder die Sprache verſtehen. Es kommt nicht viel Geſcheutes dabei heraus, wenn man die Ausſprache mit teutſchen Buchſtaben dazu ſchreibt. Jede Sprache hat ihr Eigenthümliches, und das muß man hören. Es kommt uns hier auf die Bedeutung der Ausdrücke an.

Digitized by Google

Alle diese Bewegungs- und Charakter-Ausdrücke eines ganzen Tonsatzes oder eines Theiles desselben geben allerdings auch der Accentuation des Taktes eine solche Verschiedenheit, daß die Betonung hier schärfer, dort weicher im Ganzen gehalten wird: allein die Regel des Taktes, die Verhältnisse der guten und schlechten Taktzeiten stören sie nicht; diese bleiben den angezeigten Gesetzen in ihrem Wechsel völlig treu. Es fällt dadurch nicht einmal eine scheinbare Störung vor.

Es kommen, außer diesen Bezeichnungen, an verschiedenen Stellen eines Tonstückes für eine gewisse Zeit, die so lange dauert, bis eine andere Bezeichnung angegeben wird, mancherlei Wörter vor, die wirklich das Zeitmaaß (Tempo) verändern: allein die Accentuationsregel des Taktes stören sie auch nicht. Diese Veränderungswörter des Zeitmaaßes sind:

Meno vivo = weniger lebhaft;

Ritenuto (rit.) = zurück gehalten, etwas anhaltend in der Bewegung;

Rilasciando = nachlassend in der Bewegung, allmählig langsamer werdend (kommt seltener vor, als die beiden folgenden Ausdrücke);

Rallentando (rallent. oder rall.) = zögernd, immer etwas mehr langsamer werdend;

Ritardando oder Ritardato (ritard. oder rit.) = zurückhaltend, verzögernd;

Sostenuto (sost.) = ausgehalten, dem Tone nach, aber auch in der Zeitbewegung etwas schwerer, etwas zögernder in der Bewegung.

Morendo = absterbend, nämlich, und vorzüglich, in der Bewegung.

Zu allen diesen, wie zu den folgenden Wörtern setzt man auch oft noch: poco a poco (p. a p.) = nach und nach — eine Bedeutung, die schon angezeigt wurde.

Für ein beeilteres Tempo, oder für eine zunehmende Schnelligkeit der Bewegung gebraucht man folgende Ausdrücke:

Più moto = oder più mosso = mehr bewegt;

più vivo = lebhafter;

Accelerando (accel.) = beschleunigend, immer mehr sich beeilend in der Bewegung;

Stringendo (string.) = pressend, drängend, vorwärts treibend in der Bewegung des Zeitmaaßes;

Stretto = enge, d. h. die Bewegung soll immer schneller werden, wie beim Stringendo. Den Schlußsatz oder viel mehr den Schlußtheil eines Tonsatzes, der in immer zunehmender Geschwindigkeit des Zeitmaaßes vorgetragen werden soll, nennt man daher Stretta.

Doppio movimento = doppelte Bewegung. Damit will man anzeigen, daß eine Taktart mit einer andern in einem Tonsatze wechselt, z. B. $^2/_4$ mit $^4/_4$ oder $^2/_4$ mit $^2/_8$ (das wären Verlängerungen oder Verkürzungen des herrschenden Zeitmaaßes); oder $^3/_4$ mit $^3/_8$ oder mit $^3/_2$. Aber die Viertel z. B. sollen in beiden verschiedenen Taktbewegungen in gleicher Länge bleiben, nicht schneller noch langsamer genommen werden. Dann schreibt man jedoch noch gewöhnlicher l'istesso movimento = dieselbe Bewegung, wofür auch medesimo movimento geschrieben wird.

Es kann auch $^2/_4$ mit $^6/_8$ in derselben Bewegung bleiben, wenn die beiden Hauptzeiten des $^6/_8$-Taktes, also die beiden guten Zeiten gerade so geschwind eintreten, als die 2 Viertel im $^2/_4$-Takte.

Digitized by Google

Will man nun, daß nach einem veränderten Zeitmaaße durch rall. oder acceler. etc. das erste herrschende Zeitmaaß ohne Zögern oder Eilen wieder eintreten soll, so schreibt man a tempo (a t.) = im Zeitmaaße, oder tempo primo (t. pr.) = im ersten Zeitmaaße über die Noten.

Es giebt aber noch andere, sehr nothwendige Ausdrücke, die sich nicht auf eine Veränderung des Zeitmaaßes, sondern auf Stärke und Schwäche, überhaupt auf Angabe und Behandlung der Töne in der Art des Vortrags beziehen. Diese sind:

mezza voce (m. v.) = mit halber Stimme;

sotto voce (s. v.) = mit leiser Stimme;

Piano (p.) = schwach; pianissimo (pp.) = sehr schwach;

crescendo (cresc.) = zunehmend (an Stärke), wofür auch dieses Zeichen gebraucht wird

mezzo forte (mf.) = halbstark;

forte (f.) = stark; fortissimo (ff.) = sehr stark;

decrescendo (decresc.) = abnehmend (an Stärke), wofür auch dieses Zeichen gebraucht wird .

Beide Zeichen zusammengestellt: kommen oft vor; es ist klar, daß damit erst ein Zunehmen, dann ein Abnehmen der Tonstärke angezeigt wird. Eine Zusammenstellung, wie diese erklärt sich nun von selbst.

diminuendo (dim.) = vermindernd (die Tonstärke), abnehmend; es ist dasselbe, als decresc., wird daher auch mit demselben Zeichen angegeben.

Perdendo, oder perdendosi (perd.) = sich verlierend, so daß die Tonstärke nach und nach bis in's Leiseste schwindet.

smorzando, oder smorzato (smorz.) = verlöschend (vorzüglich in der Tonstärke, weit weniger verbunden mit etwas langsamer werdendem tempo).

calando = beruhigend, mit schwächer werdender Tonstärke, wobei ein verzögerndes Tempo nicht nothwendig ist, aber doch auch zuweilen damit verbunden wird. Man ist darin nicht völlig genau, wie in manchem Andern.

Alle diese Bezeichnungen des Grades der Tonstärke dauern so lange fort, bis eine andere Bezeichnung angezeigt wird.

Folgende Wörter beziehen sich dagegen nur allein auf die einzelne Note, über, oder unter welcher sie mit ihren Abkürzungen stehen:

Sforzato (abgekürzt sf. oder sfz., auch wohl fz.) = scharf angegeben, angesungen oder angespielt. Man bezeichnet das Herausheben eines Tones vor andern auch mit einem Λ über der Note ; zuweilen auch mit ; Manche wollen mit der Angabe des letzten Zeichens ein sanfteres Hervorheben des Tones verstehen. Diese feinern Verschiedenheiten liegen aber meist in der Notenverbindung selbst und im Charakter des Tonsatzes.

Rinforzando oder rinforzato (rfz. oder rf.) bedeutet dasselbe; nur daß sich das letztere auch mitunter auf eine kleine Notenreihe bezieht, die scharf angegeben werden soll.

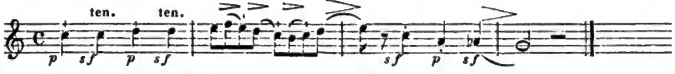
Forte e piano (fp.) = stark hervorgehoben und gleich darauf wieder schwach in einem und demselben Tone.

Tenuto (ten.) = gehalten, getragen, so daß der Ton nichts von seiner Zeitdauer im Erklingen einbüßt, daß der nächste Ton sich ohne allen Zwischenraum anschließt.

Digitized by Google

Vielen dieſer Wörter wird sempre = immer, vorgeſetzt, als sempre lig.; sempre p. und ſo fort.

Von mehreren dieſer Zeichen kann allerdings die Taktnorm äußerlich geſtört werden, wenn die guten Takttheile oder Glieder weich und ſanft, dagegen die ſchlechten ſcharf und ſtark, alſo gerade gegen das Taktgeſetz, angegeben werden ſollen, nach Vorſchrift des Komponiſten, z. B.

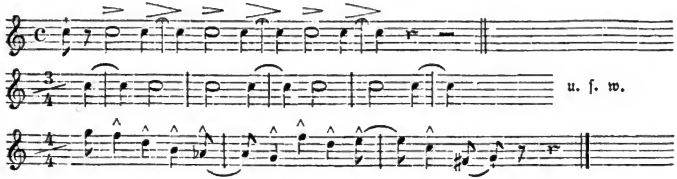


Dennoch wird der Muſiker, der mit ſeinen Taktgeſetzen ſich vertraut gemacht und die Taktſtriche vor Augen hat, die richtige Taktbetonung in ſeinem Innern bewahren und ſo feſthalten, daß er durch ſolche und ähnliche Ausnahmen oder ſcharfe Schattirungen ſich ſelbſt und ſein Taktgefühl nicht verliert. Im Grunde iſt die Gewichtigkeit, der Accent der guten Takttheile, auch wirklich etwas Anderes, viel Innerlicheres, als die Stärke (forte) und ſo umgekehrt mit den ſchlechten Takttheilen. Man braucht darüber nicht viel Worte zu machen; es lernt ſich bei geſunder Aufmerkſamkeit nach und nach von ſelbſt. Manchen iſt das Taktgefühl angeboren, aber keineswegs Allen, die doch bald gute Muſiker geworden ſind. Jeder bemühe ſich daher um die ſicherſte Feſtſtellung der Taktnormen, damit er ſie in ſeiner Seele behält, bei allen noch ſo verſchiedenen Gefühlsaccenten, die in der Ausübung der Muſik nicht ſelten die Taktnorm verſchleiern, aber noch lange nicht verdrängen.

Es gibt jedoch eine Noten- oder Tonzuſammenſtellung, die in Wahrheit allem Taktaccente ſo völlig entgegen iſt, daß man mit gewaltſamer Anſtrengung nur eine Zeitlang die Taktnorm im Gefühl bewahren kann, bei längerer Dauer dagegen ſich nur noch an die Zeitlänge, nicht mehr aber an den Taktaccent zu halten im Stande iſt. Es iſt die

Synkope.

Das griechiſche Wort heißt auch eigentlich ſo viel, als eine Zerſchneidung (Vernichtung), nämlich der normalen Taktaccentuation. Darauf iſt es angelegt; man will damit das geregelte Taktverhältniß abſichtlich zerſtören, um die Hörer in Unruhe zu ſetzen. Zu dem Ende läßt man auf den ſchlechten Takttheilen einen Ton, ſcharf angeſchlagen, erklingen und auf den guten Takttheilen gar keinen, damit das Schwanken der Ungewißheit vollendet werde. Man nennt dies ſynkopirte Noten:

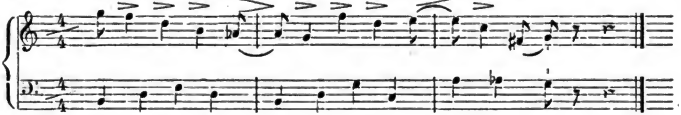


Im zweiten Beiſpiele iſt es noch ärger als im erſten, weil durch eine ſolche Tonangabe Jeder, der nicht die Notenabtheilung durch die Taktſtriche oder durch den Taktirſtab ſieht, ſchlechthin nur lauter $^2/_4$ Takt hört, aber keinen $^3/_4$ Takt.

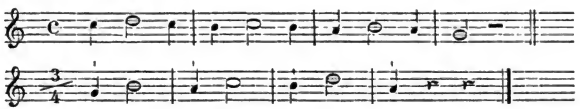
Weniger ſchneidend iſt das dritte Beiſpiel, weil hier nur Taktglieder ſynkopirt ſind.

Digitized by Google

Wenn vollends dabei einige Stimmen, oder auch nur eine der Taktregel genug thut, so ermäßigt sich das Schneidende oder Taktverletzende der Synkope ungemein, z. B.



Eben so ist die Synkope von sehr geringer Art, wenn nur der erste gute Takttheil mit seinem Accentgewichte zu Gehör gebracht, und blos der zweite weniger gute Takttheil von der Synkope verschlungen wird, als:



Immer bekommt die längere Note ein äußeres Uebergewicht über die kürzere, auch wenn 2 schlechte Takttheile, wie im Beispiele des ¾ Taktes in eine längere zusammengezogen werden. Es bleibt also immerhin eine Synkope, aber eine von der leichteren, vorübergehenderen Art, weil durch die regelmäßige Accentuation des ersten und besten Takttheils das Gesetz der Taktnorm sogleich wieder in den Sinn fällt und das veranlaßte kurze Schwanken alsbald wieder aufhebt. Man nennt daher solche kurze Synkopen gewöhnlich Taktrückungen oder Verschiebungen.

Noch merke man überhaupt, daß die Synkope nicht das allgemeine Zeitmaaß der Notengeltung ändert, z. B. der Viertel zum halben Schlage, oder der Viertel zu den Achteln u. s. w.; diese Geltung wird im Gegentheil in der Synkope um so genauer festgehalten, weil sie das Einzige ist, das ein Zusammenbleiben mehrerer Spieler oder Sänger möglich macht: sondern allein die Taktnorm, d. i. das Accentuationsverhältniß der guten und schlechten Takttheile ist es, was durch die Synkope mehr oder minder aufgehoben wird.

Das Ruhezeichen

dagegen unterbricht nur die gleichmäßige Zeitdauer der Bestandtheile des Taktes, nicht aber den Taktaccent. Es wird dieses Zeichen 𝄐 sowohl über allen Notengattungen, als über allen Pausen angebracht. Ueberall, wo es steht, wird die Note oder Pause längere Zeit ausgehalten, als der Werth derselben es mit sich bringt. Wie lange das Aushalten dauern soll, ist unbestimmt, meist dem Geschmacke der Ausführenden oder des Musikdirectors überlassen, welcher mit seinem Stabe so lange still hält, bis er den Fortgang durch neue Handbewegung anzeigt. Es folgen auch zuweilen zwei solcher Ruhezeichen unmittelbar hinter einander, als:

Die Sache hat keine Schwierigkeit. Wer bei seiner Angabe der Ruhezeichen den Ausführenden einen guten Fingerzeig geben will, setzt über das Zeichen: lang; sehr lang; nur kurz und dergl., damit der Willkühr Schranken gesetzt werden.

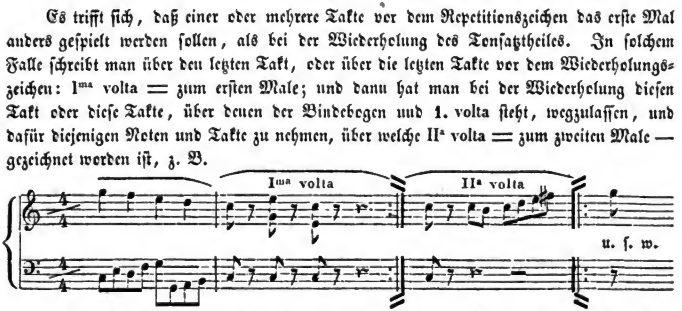
Digitized by Google

Da das Ruhezeichen, nach dem italienischen Fermata auch Fermate genannt, der Halt, unter Anderem auch auf einem Abschnitte eines Tonstücks angebracht wird, um den Nachsatz deste mehr vom Vordersatze zu unterscheiden, so wollen wir hier gleich noch von den Zeichen und Wörtern reden, die im Laufe eines Tonsatzes vorkommen, oder vorkommen können.

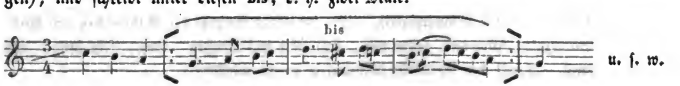
So wie eine Rede verschiedene Theile hat, so hat auch ein etwas ausgeführter Tonsatz mehrere solcher Theile. Ist nun ein solcher Theil beendet und das Tonstück soll sogleich weiter fort schreiten, so schreibt man zur Bezeichnung des Abschnitts, wie unten bei a. Sollen aber die vorhergegangenen Noten und Takte sämmtlich noch ein Mal vorgetragen werden, so schreibt man, wie bei b., und nennt ein solches Zeichen ein Wiederholungszeichen (Repetitionszeichen). Stehen die beiden Punkte linker Hand, so soll das Vorhergegangene wiederholt werden. Stehen sie rechter Hand (und links keine), wie bei c., so soll nicht der erste, sondern der folgende Theil wiederholt werden von dem Orte an, wo das Zeichen mit den Punkten rechts steht. Um dies noch sichtlicher zu machen, setzt man an beide Zeichen oben und unten noch ein paar Querstriche, wie bei d. Es kommt darauf an, ob diese Querstriche links oder rechts stehen, wie es mit den Punkten ist.

Soll der erste und der zweite Theil wiederholt werden, setzt man die Punkte an beide Seiten, rechts und links, und läßt die Querstriche oben rechts, unten links hinweisen, wie bei e. Der letzte Theil, welcher wiederholt werden soll, erhält oben und unten keine Querstriche, sondern das Ruhezeichen, was den Schluß, das Ende (Fine) des Satzes bedeutet, wie bei f.

Es trifft sich, daß einer oder mehrere Takte vor dem Repetitionszeichen das erste Mal anders gespielt werden sollen, als bei der Wiederholung des Tonsatztheiles. In solchem Falle schreibt man über den letzten Takt, oder über die letzten Takte vor dem Wiederholungszeichen: I^ma volta = zum ersten Male; und dann hat man bei der Wiederholung diesen Takt oder diese Takte, über denen der Bindebogen und 1. volta steht, wegzulassen, und dafür diejenigen Noten und Takte zu nehmen, über welche II^a volta = zum zweiten Male — gezeichnet worden ist, z. B.

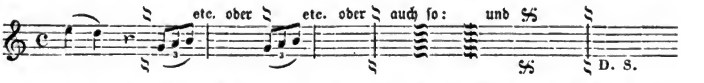


Das kleine Wiederholungszeichen wird mitten in einem größern Theile eines Tonstücks geschrieben, um Raum zu ersparen. Man setzt gleichfalls den Schleifbogen (oder Bindebogen), und schreibt unter diesen bis, d. h. zwei Male.



Digitized by Google

Um der Raumersparung willen wird zuweilen noch ein besonderes Zeichen im Laufe eines Tonstücks angebracht, entweder mitten im Takte bald vor, bald über einer Note, meist jedoch über und unter einem Taktstriche, oder durch denselben gezogen. Es hat diese Gestalt:



Steht dieses Zeichen das erste Mal, so soll man sich blos merken, wo es steht, damit man die Stelle schnell wieder finden kann. Es hat das erste Mal gar keinen Einfluß auf den Vortrag der Noten; man spielt oder singt sie also hinter einander fort, als ob das Zeichen nicht gesetzt worden wäre. Kommt aber dieses Zeichen zum zweiten Male vor, wobei gewöhnlich D. S. steht, das heißt dal Segno = beim Zeichen: so verweist dieses zweite auf das erste Zeichen, von welchem an man weiter spielen, von wo an man Alles wiederholen soll, bis dahin, wo das Wort Fine (Ende), oder das Schlußzeichen steht. Daher schreibt man auch wol: sin' al Fine (bis zum Ende), oder sin al 𝄐 (bis zum Schlußzeichen.) Am Besten würde man dieses Zeichen das Eintrittszeichen nennen.

Eine ähnliche Bewandtniß hat es mit dem da Capo (abgekürzt da C.) = vom Anfange. Man soll das Stück wiederholen. Es geschieht gewöhnlich bei scherzhaften Tonsätzen (Scherzi) und bei Tänzen. Beim Wiederholen eines solchen Stücks werden in der Regel die beim ersten Vortrage beachteten Wiederholungszeichen nun nicht beachtet. Daher steht auch öfter beim da Capo noch senza replica, d. i. ohne Wiederholung.

Wenn zuweilen auf einer Seite das Stück mit seinen Noten nicht bis zu einem Abschnitte gedruckt oder geschrieben werden kann, wo man bequemes Umwenden hat, so setzt man unter oder hinter das unterste Liniensystem v. s., das bedeutet volti subito = wende schnell um.

Will der Tonsetzer, daß nach Beendigung eines Satzes nicht angehalten, sondern sogleich zum folgenden Satze fortgeschritten werden soll, so wird zum Schlusse des Satzes, wo nicht verweilt werden soll, gesetzt: s'attacca subito = man gehe gleich weiter.

Alle diese Theile und Zeichen, die im Laufe eines Tonstücks vorkommen (von da an, als die Fermate besprochen worden war), haben auf das Taktverhältniß gar keinen Einfluß. Es giebt aber noch eine Vortragsweise, die in neuern Zeiten bis zum Uebermaaße beliebt geworden war, jetzt hingegen, und mit Recht, von den meisten Künstlern nicht mehr so übermäßig begünstigt wird; sie ist das

Tempo rubato.

Es heißt so viel, als ein geraubtes (gestohlnes) Zeitmaaß. Das geschieht, wenn man die vorgeschriebene Ordnung der Taktverhältnisse im Einzelnen nicht beachtet, sondern nach eigenem Gefallen eine kurze Note länger aushält, als es ihr Werth mit sich bringt, dafür einer darauf folgenden längern Note etwas von ihrer Dauer entzieht; oder man zieht eine Reihe mehrerer Töne in's Kurze wider ihren Notenwerth, den man mehreren andern wieder zulegt; man verschiebt und verändert also beliebig die ganze Taktordnung, macht Längen zu Kürzen, Kürzen zu Längen, accentlose Noten zu accentuirten und umgekehrt. Man will dem Vortrage damit einen seltsamen Reiz, etwas Auffallendes geben, und ein besondres Leidenschaftliches damit ausdrücken. Es kann dies zuweilen, zur rechten Zeit angebracht, aller-

Digitized by Google

dings von der besten Wirkung sein: allein nur Meister und völlig durchgebildete Künstler dürfen sich dergleichen erlauben, wenn nicht Lächerliches und Unschickliches dadurch hervorgebracht werden soll. Die echten Meister mäßigen sich von selbst in solchen Ausnahmen von der Regel.

Es hat jedoch eine Zeit gegeben, wo dieses rubato bis zur Ungebühr bei Bravourspielern und Bravoursängern eingerissen war. Man hat jetzt bessern Geschmack und wendet diese Manier des Vortrags nur selten an, wie es sich gebührt. — Dabei ist noch wohl zu merken, daß die begleitenden Spieler ihren Takt ganz richtig accentuirt und im strengen Zeitmaaße vortragen. Das strenge Zeitmaaß liegt also zum Grunde und regelt die Verhältnisse, während der Solo-Sänger (solo heißt allein) über der Taktordnung frei hinspielt, so lange, bis er es für gut und nothwendig findet, wieder mit seinen Begleitern im rechten Zeitmaaße zusammen zu treffen. Und daß dies von Zeit zu Zeit immer wieder geschehen muß, und zum Schlusse irgend eines Hauptabschnittes des Tonstücks jederzeit und nothwendig, versteht sich ohnehin.

Wenn man zuweilen auch schon eine mehrmal hinter einander vorkommende Verrückung des Taktaccents, so daß leichte Taktheile oder Taktglieder den schweren Accent, und schwere Taktglieder den leichten erhalten, darunter versteht: so ist tempo rubato nichts weiter, als was Synkope ist, und was dazu gehört. Die erste Erklärung des tempo rubato wird also immer die rechte bleiben.

Mischen sich die Taktarten durch Synkopie und Accentverrückung so, daß keine mehr vorherrscht, nennt man es auch Imbroglio = Verwirrung.

Ein freier, nicht an die Taktregel gebundener Vortrag wird sogar zuweilen von dem Komponisten mitten in taktischen Tonsätzen für eine kurze Zeit vorgeschrieben. Man bedient sich dabei der Ausdrücke: A piacere = nach Belieben; oder a piacimento; oder ad libitum (lib.) was dasselbe bedeutet. Der Komponist giebt also dem Vortragenden hier freie Wahl, so daß er sein eigenes Gefühl zu Rathe ziehen und nicht nach dem Zeitmaaße sich richten soll, bis a t. steht, was schon erklärt worden ist. Gewöhnlich werden solche Stellen ad lib. langsamer, anhaltender vorgetragen.

Es giebt also einen taktlosen Vortrag, welcher zuweilen sogar gefordert wird, folglich für gut und schön angesehen wird. Am rechten Orte ist er es auch. Dieser taktlose Vortrag ist nun deshalb noch lange kein unrhythmischer. Takt und Rhythmus ist nicht einerlei. Es wäre jedoch zur Unzeit, wenn wir jetzt davon weiter handeln wollten. Wir haben Nöthigeres zu thun, ehe es Zeit wird, darauf zu kommen.

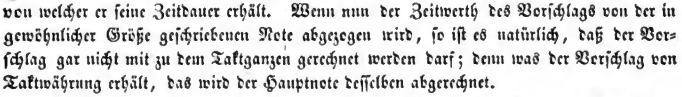
Digitized by Google

Achtes Kapitel.

Von den Vorſchlägen, Nachſchlägen und den Verzierungszeichen.

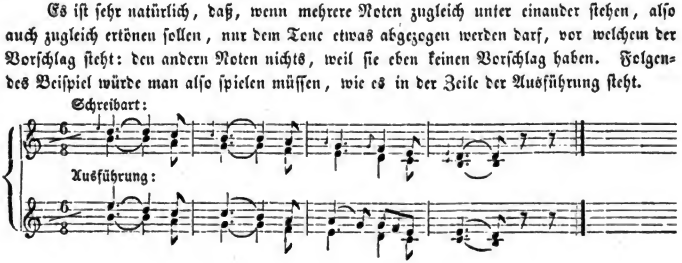
Der Vorſchlag wird auch mit dem italieniſchen Worte appoggiatura genannt: allein das Wort iſt zu vieldeutig, als daß das teutſche nicht beſſer ſein ſollte. Alle Vorſchläge, wie die übrigen hier erklärten Gegenſtände, werden mit kleineren Noten bezeichnet. Sie werden in lange und kurze getheilt. Beide ziehen den Zeitwerth, den ſie erhalten, ihrer folgenden weſentlichen Note ab. Da alſo der Vorſchlag mit ſeinem Tone an die Stelle der weſentlichen Note tritt, ſo erhält er natürlich denjenigen Accent, welcher der Note zukommt, von welcher er ſeine Zeitdauer erhält. Wenn nun der Zeitwerth des Vorſchlags von der in gewöhnlicher Größe geſchriebenen Note abgezogen wird, ſo iſt es natürlich, daß der Vorſchlag gar nicht mit zu dem Taktganzen gerechnet werden darf; denn was der Vorſchlag von Taktwährung erhält, das wird der Hauptnote deſſelben abgerechnet.

Steht der lange Vorſchlag vor einer zweitheiligen Note, bekommt er die Hälfte ihres Zeitwerthes; vor einer dreitheiligen erhält er $^2/_3$; vor einer Note, an welche noch auf einer und derſelben Stufe eine zweite durch den Bindebogen mit der erſten Hauptnote in einen Tonaushalt zuſammengezogen worden iſt, empfängt der Vorſchlag ſogar die ganze Dauer der erſten Hauptnote, ſo daß die Hauptnote erſt mit der zweiten verbundenen erklingt:



Der lange Vorſchlag ſteht nur eine Stufe über, oder eine Stufe unter der Hauptnote. Man ſpricht daher mit Recht von einem Vorſchlage von oben und von unten. Es hat Zeiten gegeben, wo der Vorſchlag von unten vorzugsweiſe Mode war. Jetzt gebraucht man beide; doch den von oben noch immer gewöhnlicher.

Es iſt ſehr natürlich, daß, wenn mehrere Noten zugleich unter einander ſtehen, alſo auch zugleich ertönen ſollen, nur dem Tone etwas abgezogen werden darf, vor welchem der Vorſchlag ſteht: den andern Noten nichts, weil ſie eben keinen Vorſchlag haben. Folgendes Beiſpiel würde man alſo ſpielen müſſen, wie es in der Zeile der Ausführung ſteht.

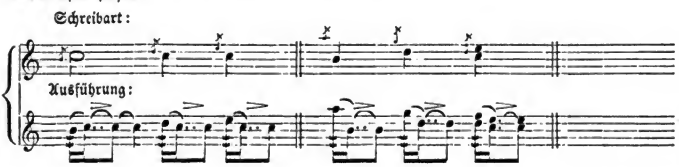


Digitized by Google

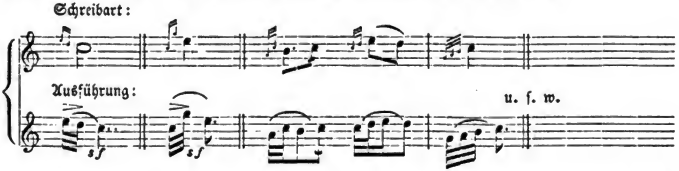
Man sieht, daß alle Vorschläge an die Note, der sie angehören, geschleift werden müssen. Darum steht in der Ausführungslinie immer das Bindezeichen.

Es ist nichts Schwieriges darin, sobald man sich nur damit vertraut gemacht hat. Da es jedoch nicht Wenige gibt, die nicht genau davon sich unterrichtet haben, oder keine gute Gelegenheit dazu hatten, so spielen sie auch die Vorschläge nicht immer, wie es recht ist. Die meisten Komponisten der neueren Zeit haben daher lieber die Vorschläge gleich in ordentliche Noten umgewandelt und so geschrieben, wie es in den vorigen Beispielen in der Ausführungszeile geschehen ist. — Allein man thut dennoch sehr wohl, wenn man sich die geringe Mühe giebt, auch dies recht zu fassen; denn erstlich thun es immer noch nicht alle Komponisten, und man würde sich also leicht in Verlegenheit bringen; zweitens könnte man aber die ältern Werke gar nicht ordentlich spielen, was ein sehr großer Nachtheil wäre.

Der kurze Vorschlag nimmt der Dauer der Note, vor welcher er steht und zu der er gehört, nur äußerst wenig Zeit von ihrer Dauer. Und da er so geschwind, als möglich, an seinen Hauptton angeschnellt werden muß, so giebt er noch obendrein dieser Hauptnote noch einen schärferen Accent, als sie ohne diesen anschnellenden Vorschlag erhalten haben würde. Daher nennen ihn auch Einige den accentuirenden Vorschlag. Man schreibt ihn als Achtel, oder als Sechzehntheil, in kleinen Nötchen, durch deren Fahne ein Querstrich gezogen wird, was Manche nicht gut vernachlässigen. Ein kleines Achtelnötchen mit dem Querstriche durch die Fahne ist darum die beste Schreibart, weil sich beim Achtel der Querstrich weniger verwischt, als beim Sechzehntel. Uebrigens steht dieser kurze Prallvorschlag nicht blos auf der nächsten Stufe von oben, oder unten, sondern er kann auf allen Stufen stehen:



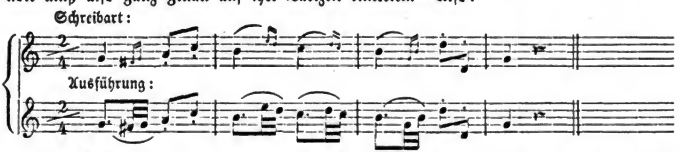
Es gibt noch zwei- und mehrfache Vorschläge, die auch Schleifer genannt werden und eben so, wie die kurzen Vorschläge zu behandeln sind, wie z. B.



Die Nachschläge sind immer kurz, und werden, dem geringen Zeitwerthe nach, den sie einnehmen, von der vorhergegangenen Note abgezogen. Daher ist die Benennung Nachschläge auch besser, als Zwischenschläge, wie sie zuweilen heißen. Um sie nicht mit Vorschlägen zu verwechseln, werden sie mit ihrer Hauptnote durch ein Schleifzei-

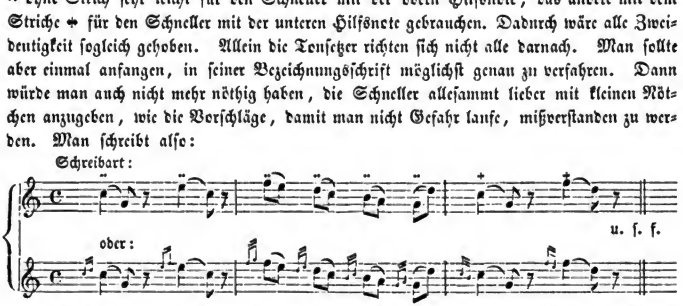
Digitized by Google

chen verbunden, was immer ſtehen ſollte, damit ſich Niemand täuſche. Die nächſte Hauptnote muß alſo ganz genau auf ihre Taktzeit eintreten. Alſo:

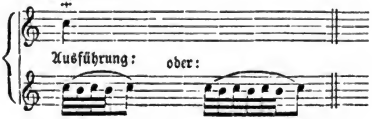


Der Schneller, zuweilen auch noch Schnelzer genannt, iſt von doppelter Art; er fängt mit der Note an, über welcher ſein Zeichen ſteht (↜ und ↝), und nimmt dann entweder die obere oder die untere Tonſtufe dazu, um ſchnell wieder auf ſeine Hauptnote zurück zu kehren. Die beiden Hilfstöne (oder Vorſchlagsnoten) müſſen eben angeſchnellt werden, daher ſein Name. — In Zeiten, wo der Vorſchlag von oben herrſchend iſt, gilt auch meiſt der Schneller mit der Hilfsnote von oben (auch jetzt in unſerer Zeit noch). Wenn hingegen, wie vor etwa 50 Jahren noch, der Vorſchlag von unten Mode war, da galt auch in der Regel der Schneller mit der unteren Hilfsnote. Die Franzoſen nennen den letzten Mordent (oder Pincé, d. i. Beißer), welcher Name auch unter uns häufig gebraucht wird.

Da wir zweierlei Zeichen für dieſe Verzierungsfigur haben, könnte man das Zeichen ↜ ohne Strich ſehr leicht für den Schneller mit der obern Hilfsnote, das andere mit dem Striche ↝ für den Schneller mit der unteren Hilfsnote gebrauchen. Dadurch wäre alle Zweideutigkeit ſogleich gehoben. Allein die Tonſetzer richten ſich nicht alle darnach. Man ſollte aber einmal anfangen, in ſeiner Bezeichnungsſchrift möglichſt genau zu verfahren. Dann würde man auch nicht mehr nöthig haben, die Schneller alleſammt lieber mit kleinen Nötchen anzugeben, wie die Vorſchläge, damit man nicht Gefahr laufe, mißverſtanden zu werden. Man ſchreibt alſo:

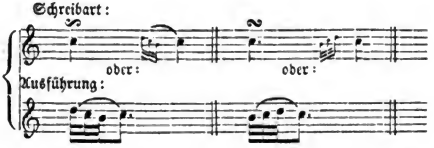


Dieſer Schneller in ſeiner doppelten Art wird auch verlängert, ſo daß man die beiden Vorſchlags- oder Hilfstöne wiederholt, auch wohl drei Mal hören läßt. Dieſer verlängerte Schneller wird vorzugsweiſe Mordent, oder genauer Pralltriller genannt. Es herrſcht aber auch hierin keine Genauigkeit, und Viele nennen auch ſchon den einfachen Schneller ſo. Er hat folgendes Zeichen ↝. Eins ohne Strich ↜ und eins mit demſelben würde uns gleichfalls aus der Zweideutigkeit helfen. Ein einziges Beiſpiel reicht hin:



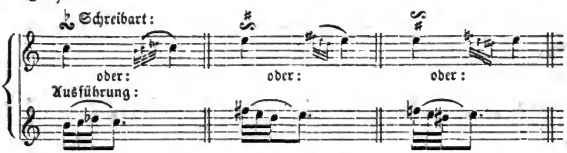
Digitized by Google

Der Doppelſchlag iſt auch verſchiedenartig. Er fängt entweder mit der Note an, die über der Hauptnote ſteht, auf welcher ſein Zeichen ſich befindet, nimmt dann die Hauptnote ſelbſt, und zuletzt die darunter liegende Hilfsnote, um zur Hauptnote wieder zurückzukehren: oder er macht es gerade umgekehrt, indem er mit der untern Hilfsnote anfängt und ſo fortfährt. Im erſten Falle ſollte er ſeinen erſten Bogen oben haben, im zweiten Falle unten:

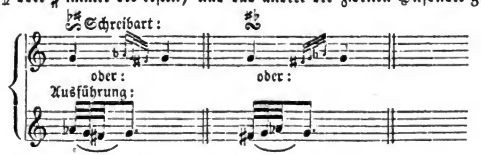


Das iſt der einfache Doppelſchlag von oben und von unten. Von der Ausführung oder dem Vortrage aller Doppelſchläge merke man noch ganz beſonders: Sie müſſen zwar allerdings mit Leichtigkeit und Rundung geſpielt und geſungen werden: allein man muß die Töne, die dazu gehören, nicht überſtürzen, nicht ſo übertreiben, daß ſie aller Würde und Deutlichkeit ermangeln; vielmehr müſſen ſie edel und nett gehalten werden, etwas breit, bei aller Schnelligkeit. Man höre gelegentlich auf gute Meiſter, vorzüglich auf gefühlvolle und großartige Sänger.

Soll der obere Ton des Doppelſchlags ein ♭ oder ein ♯ erhalten, ſo ſetzt man es über das Zeichen. Soll der untere Hilfston eines oder das andere bekommen, ſchreibt man es unter das Zeichen:



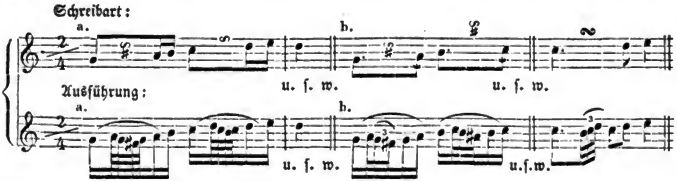
Wenn hingegen beide Hilfstöne ein zufälliges Verſetzungszeichen (♭, ♮, ♯) erhalten, ſetzt man beide Verſetzungszeichen über dem Zeichen des Doppelſchlags neben einander, ſo daß das erſte ♭ oder ♯ immer der erſten, und das andere der zweiten Hilfsnote gilt, als:



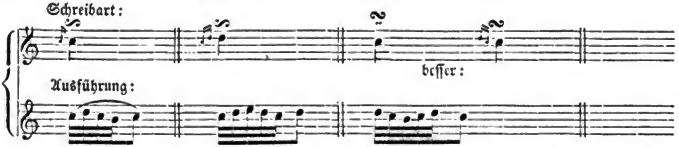
Sehr oft ſteht der Doppelſchlag zwiſchen zwei Taktnoten. Immer wird die Zeitdauer, die der Doppelſchlag wegnimmt, von der vorhergegangenen Note, oder ihrer Zeitwährung, abgezogen. Dabei hat man darauf zu ſehen, ob die Taktnote, nach welcher der Doppelſchlag ſteht, eine gerade, oder eine ungerade Eintheilung hat. Wenn nun die vorhergehende Taktnote eine geradtheilige iſt, oder keinen Punkt hinter ſich hat, ſo wird der Doppelſchlag

Digitized by Google

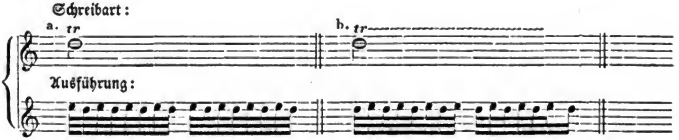
ſo geſpielt, daß ſich die letzte Wiederholung der Note, von welcher er abgezogen wird, ganz eng an die folgende Taktnote anſchmiegt, wie bei a). — Hat hingegen die Taktnote, zu welcher der Doppelſchlag gehört, einen Punkt hinter ſich, ſo muß die Währung des Doppelſchlags genau beendet ſein, wenn die Zeitwährung des Punktes hinter der vorigen Taktnote eintritt; dann wird die Zeitdauer des Punktes ſtreng taktmäßig ausgehalten, wie bei b). —



Zuweilen wird noch ein Vorſchlag vor die Hauptnote mit dem Doppelſchlage geſetzt; manchmal auch ein Doppelvorſchlag; ein anderes Mal ſteht unter dem Doppelſchlagszeichen noch ein Schleifer von oben, der richtiger mit kleinen Noten angegeben werden ſollte, gewöhnlich jedoch mit ∽ bezeichnet wird:



Der Triller (italieniſch trillo, franz. trille, auch cadence, und oft (das letzte Wort hat unter uns eine andere Bedeutung, wovon künftig), wird mit *tr.*, oder *tr*·····, bezeichnet. Er beſteht in einem ſchnellen und gleichmäßig rundem Wechſel der Note, über welche er geſetzt iſt, und einer auf der nächſten Oberſtufe liegenden Hilfsnote, welche, nach Beſchaffenheit des Tonſtücks, ein halber, oder ganzer Ton ſein kann. — Sonſt war es Regel, und ſie iſt es oft noch jetzt, daß der Triller mit ſeinem Obertone anfing und endete a. — In der neuern Zeit haben vorzüglich die Klaviermeiſter, namentlich Hummel und Kalkbrenner, darauf gedrungen, daß er mit der Note anfange, über welcher er ſteht, wie bei b. Alſo:

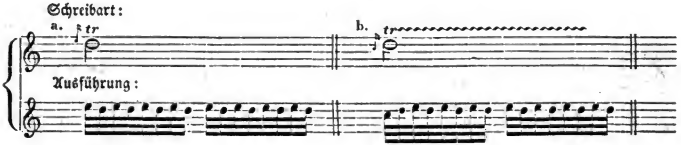


Das Letzte iſt, am meiſten unter den Klavierſpielern, jetzt ziemlich verbreitete Sitte geworden, obgleich noch nicht völlig allgemeine. Für Sänger iſt es offenbar beſſer, man

Digitized by Google

fängt den Triller mit dem nächst darüber liegenden Tone an. Daſſelbe gilt für viele andere Inſtrumente. Allgemeingeſetz iſt Hummels Angabe noch nicht; immerhin jedoch ſehr zu beachten, da ſie ſtarken Anklang unter den neuen Pianofortespielern gefunden hat. Vor Hummel fingen auch die Pianiſten ihre Triller mit der Obernote an.

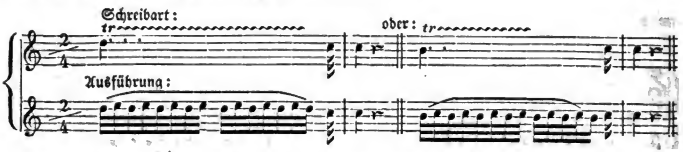
Es iſt ſogar nicht ſelten nöthig, daß die Triller mit der Obernote anfangen. In ſolchen Fällen wird von den Neuern ein Vorſchlag von oben, oder ein Vorſchlag von unten vor die Hauptnote geſetzt. Im zweiten Falle geht der Vorſchlag von unten ſchnell auf die Hauptnote und trillert dann mit der Obernote weiter; wie bei a. und b.



Das iſt der Triller ohne Nachſchlag, welcher ſonſt weniger angewendet wurde, als jetzt, wo er zu einem vollendeten Triller gerechnet wird. Der Nachſchlag beſteht aus der Unternote und der darauf folgenden Hauptnote, als:

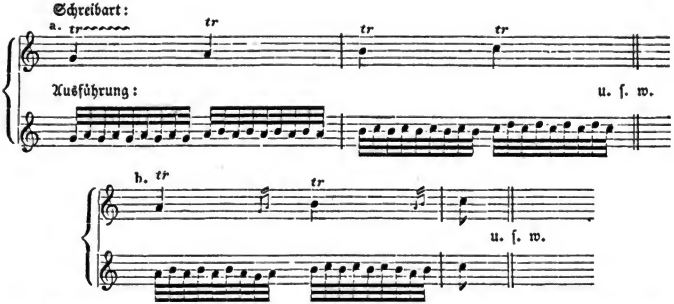
Dieſer Nachſchlag wird in der Regel eben ſo ſchnell ausgeführt, als der Triller ſelbſt, zu welchem er gehört. Eine Ausnahme von dieſer Regel werden wir ſpäter bei der verzierten Cadenz, oder der Bravourfermate, kennen lernen.

In älteren Tonwerken kommen nicht ſelten Triller vor, wo der Nachſchlag aus einem einzigen Tone beſteht, welcher aber als zum Takte gehöriger Hauptton hingeſchrieben wurde, und noch wird, wenn man die Ausführung ſo will. Es iſt dies im Grunde ein Triller ohne Nachſchlag, wie man ſogleich ſehen wird. Die Wirkung eines ſolchen Trillers iſt auch in der That an der rechten Stelle äußerſt vortheilhaft:



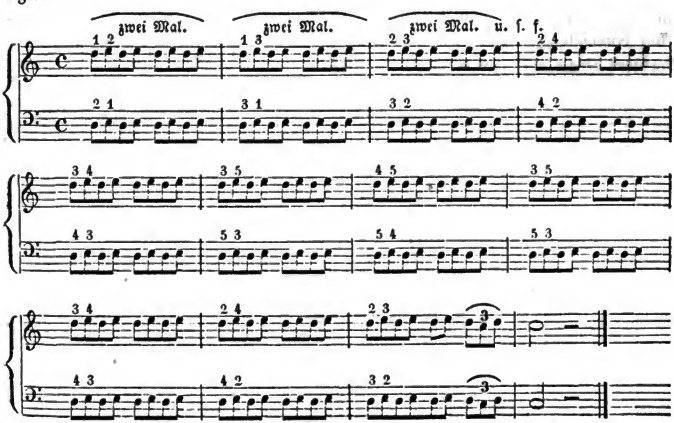
Eine ganze Reihe von Trillern auf verſchiedenen Tönen, die unmittelbar hinter einander folgen, nennt man Kettentriller. In einer ſolchen Reihe fällt in der Regel der Nachſchlag weg, wie bei a. Will man den Nachſchlag haben, ſo muß man ihn mit kleinen Noten dazu ſetzen, wie bei b.

Digitized by Google



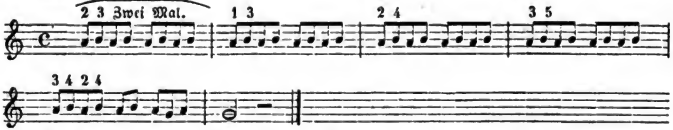
Gewöhnlich wird auch bei Kettentrillern der Nachſchlag auf dem letzten Triller angebracht.

Doppeltriller, wo zwei verſchiedene Töne zu gleicher Zeit trillern, und dreifache Triller erklären ſich von ſelbſt. Für den Anfänger ſind ſie nicht. Ueberhaupt iſt der Triller zwar eine ſehr glänzende, aber auch eine ſchwer auszuführende Verzierung, die nicht wenig Uebung verlangt, wenn ſie mit der Deutlichkeit, Schnelligkeit und runden Gleichmäßigkeit angebracht werden ſoll, die dazu gehören, wenn der Triller nicht ſchlecht ausfallen ſoll. Auf dem Pianoforte muß man ſich gewöhnen, mit allen Fingern trillern zu lernen. Es iſt gut, wenn man früh anfängt, folgende Vorübungen mit Genauigkeit einzuſpielen; vorzüglich recht gleichmäßig in der Bewegung, die anfangs mäßig langſam genommen werden muß. Dann vergrößert man die Schnelligkeit etwas, und ſo nach und nach bis zur Geſchwindigkeit:

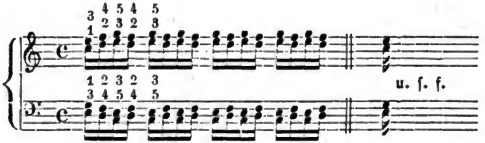


Digitized by Google

Auch ſo:



Solche und ähnliche Uebungen werden von den beſten Meiſtern übereinſtimmend angegeben; nur daß Einer dieſen, der Andere jenen Fingerſatz beſonders bevorzugt. Alle ſtimmen darin überein, daß alle Finger gleiche Gewandtheit und Kraft erhalten müſſen. Nun wird ſchon Jeder bemerkt haben, daß der vierte und fünfte Finger ausgezeichnet ungeſchickt, träg und widerſpenſtig ſind. Folgende oft wiederholte Uebung wird für ſie ſehr zweckmäßig ſein:



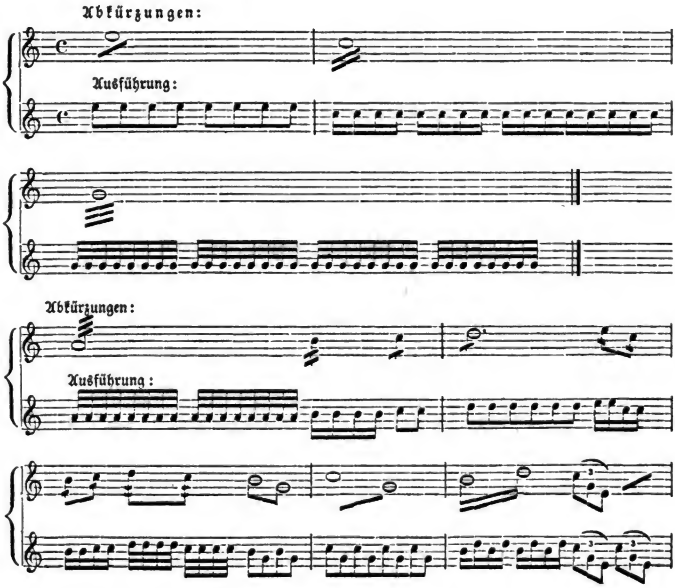
Kann man dies rund, deutlich und mit guter Schnelligkeit, ſo kann man auch ſchon trillern. Das wird aber ein Weilchen dauern; es geht bei Keinem übermäßig bald. Man kann ſich alſo tröſten. Ja, es iſt ſchädlich, wenn man die Fertigkeit durch zu langes Ueben einer und derſelben Floskel zu eilfertig der Natur abtrotzen will. Stundenlanges Ueben ſolcher Dinge macht den Geiſt ſo ſtumpf und matt, daß man mit ſolchem Uebermaaß mehr verlieren, als gewinnen würde. Man muß täglich öfter auf ſolche Anfänge zurückkommen, jede auf ein Mal hinter einander etwa 8 bis 10 Minuten höchſtens treiben: es geht ſchon. Eine beſtimmte Zeit kann man im Ganzen gar nicht angeben; denn Einer hält es ohne Nachtheil länger aus, als der Andere. Jeder fühlt das am Beſten ſelbſt.

Digitized by Google

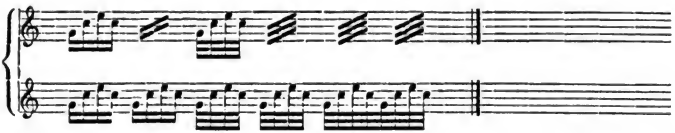
Neuntes Kapitel.

Von den gebräuchlichen Abkürzungen in der Notenschrift. Allgemeine Regeln des Fingersatzes für das Pianoforte.

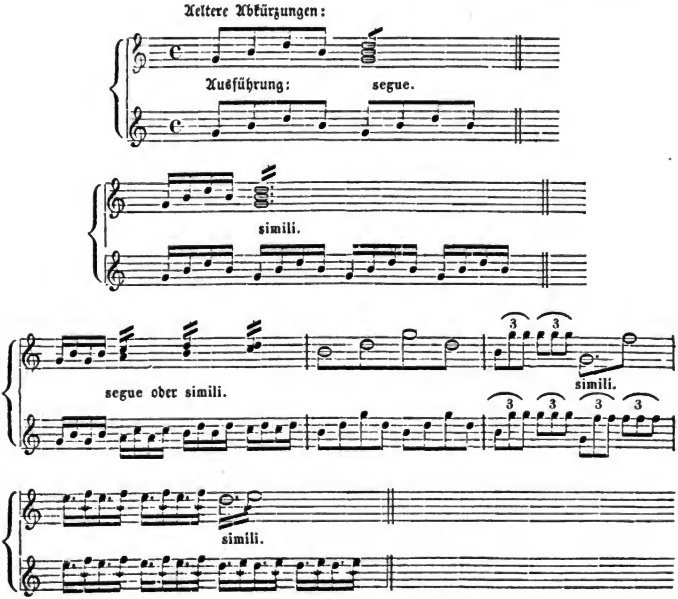
Abkürzungen (Abbreviaturen) sind nur da, um Raum und Zeit zu ersparen. Für diese Zwecke sind sie nützlich, werden auch nicht zu selten gefunden, so daß man die besten schon kennen lernen muß, ob sie gleich in gedruckten Noten jetzt weit weniger gebraucht werden als sonst. Wir haben dabei nichts zu erklären, wenigstens nichts bei Angabe der allgemeinsten und besten; es ist genug, im obern Liniensysteme die Art der Abkürzungen und im untern die Ausführung anzugeben:



Digitized by Google



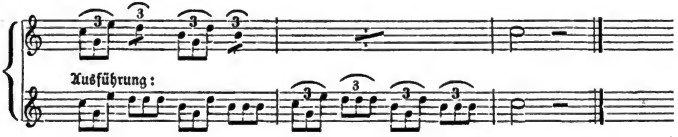
Noch einige ſolcher Abkürzungen ſind in der neueren Zeit ſogar in der Schnellſchrift nicht mehr gebräuchlich, geſchweige denn im Notendrucke. Man gewinnt nichts damit, als daß man leicht zu Irrungen Veranlaſſung giebt. Allein der älteren Notenſchrift wegen iſt die Kenntniß derſelben nicht unwichtig. Wir bemerken dabei, daß es eigentlich nicht mehr die abgekürzte Notenſchrift iſt, die ihnen ihre rechte Bedeutung gibt, wie dies in den vorigen der Fall war, ſondern es iſt hier die vorangegangene Notenfigur und das Wort, was unter die Abkürzung geſchrieben worden iſt. Ohne Berückſichtigung der vorhergegangenen Notenfigur und des Wortes würde man die Abkürzung ganz anders ausführen müſſen. Man ſchreibt entweder segue, d. h. fahre fort (ſo zu ſpielen, wie es die vorige Notenfigur that), oder simile = ähnlich (wie vorher). Wird die vorige Notenfigur mehr als einmal wiederholt, ſchreibt man in der Vielzahl: simili.



Digitized by Google

Wenn ein ganzer Takt wiederholt wird, und man kann das bis (was wir als Abkürzung anderer Art ſchon gehabt haben) nicht ſchreiben, weil andere Stimmen mit ihren Noten wechſeln: ſo ſchreibt man wie folgt:

Schreibart:



Digitized by Google

Allgemeine Regeln des Fingersatzes für das Pianoforte.

Es gibt wohl verschiedene Arten des Fingersatzes (Applicatur), deren jede ihre abweichenden Besonderheiten festhält. Allein so durchaus abweichend sind sie keineswegs, daß nicht allgemeine Hauptregeln anerkannt werden müßten, auf welche sich zuletzt die ganze Lehre gründet.

Man fordert von einer zulässigen Applikatur, daß sie den Fingern nicht zu unbequem falle, also möglichst bequem sei. Allein diese Bequemlichkeit darf die anständige Haltung der Hand und der Finger nicht stören; vielmehr erweist es sich aus dem Anstande erst klar und deutlich, ob jene Bequemlichkeit eine zweckmäßige ist, oder ob sie durch Verwöhnungen hervorgerufen wurde. Wenn Verrenkungen der Hand und des Armes, oder überhaupt allerlei unschöne Gebehrdungen damit verbunden sind, ist die Bequemlichkeit gewiß nicht die rechte, sondern eine falsche, die man sich abgewöhnen, oder lieber gar nicht angewöhnen muß. So gibt denn die Bequemlichkeit für sich allein nicht den besten Fingersatz; im Gegentheil ist Manches anfangs unbequem, was doch das Rechte ist, weil es bei einiger Uebung nicht blos das ganze Spiel erleichtert, sondern auch den Anstand fördert, und dem Klaviere einen vorzüglich schönen Klang entlockt. Das ist das Dritte und Nothwendigste, was durch Hand- und Fingerhaltung gewonnen werden soll.

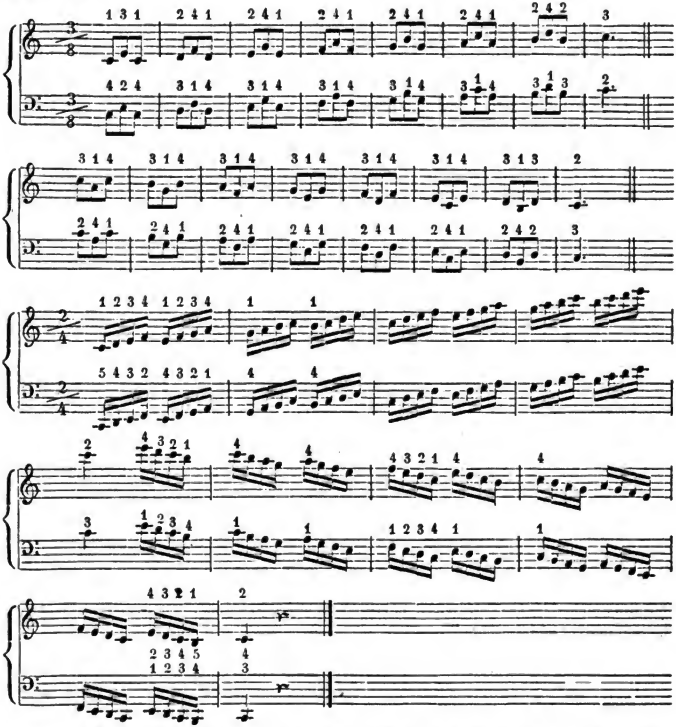
Die Art, wie die Finger die Tasten berühren und die Saiten ertönen machen, nennt man den Anschlag, auf welchen sehr viel ankommt.

Jeder weiß, daß Field, Hummel, Kalkbrenner und Andere hierin Meister sind, die mit Recht an die Spitze gestellt werden, wenn von einem schönen Tone die Rede ist, den sie durch ihren Anschlag dem Klaviere abgewannen. Diese Alle dringen aber auf eine Haltung des Armes, der Hände und Finger, wie wir sie angezeigt haben. Diese Haltung führt also sicher zu den schönsten Erfolgen. Darum haben wir die ganze Haltung nach diesen Männern gelehrt, aus Erfahrung überzeugt, daß sie die zweckmäßigste unter allen ist, ob wir gleich sehr wohl wissen, daß mehrere neuere Pianoforte-Virtuosen das Spiel mit mehr ausgestreckten Fingern bevorzugen. Alles hat seine Mode; so auch dieses. Wir thäten Unrecht, wenn wir uns weiter darüber verbreiten wollten, denn wir haben hier nicht die Absicht für Virtuosen, sondern für Anfänger das unumgänglich Nothwendige zu erörtern.

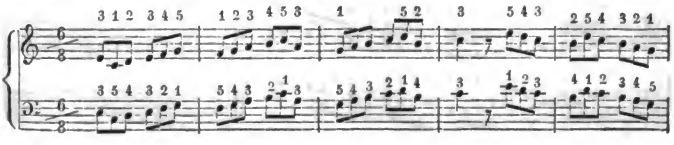
Da wir weit mehr Töne, als 5, mit jeder Hand hervorzubringen haben, so reichen die 5 Finger, von denen jeder bisher die nächste Taste anschlug, natürlich nicht aus. Es sind daher Regeln oder Grundsätze aufzustellen, auf welche Weise wir am Besten auch die übrigen Tasten, ohne die gute Lage des Armes, der Hand und der Finger zu stören, anschlagen und eine gute Tonverbindung dadurch hervorbringen können.

Digitized by Google

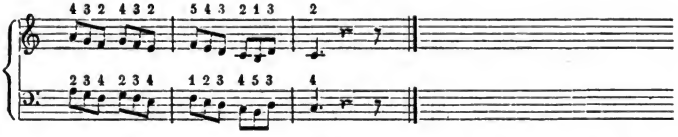
Das geſchieht 1. durch Nachziehen eines Fingers, eines unteren bei heraufgehenden gleichmäßigen oder ähnlichen Notenfiguren; eines obern bei herabgehenden Notenfiguren. Als:



Die beiderlei Fingerzahlen auf der letzten Notenfigur im Baſſe zeigen an, daß man hier eben ſo gut nach der erſten, als zweiten Bezifferung ſpielen kann, weil die Figur endet und das Nachziehen nicht mehr unumgänglich nöthig iſt.



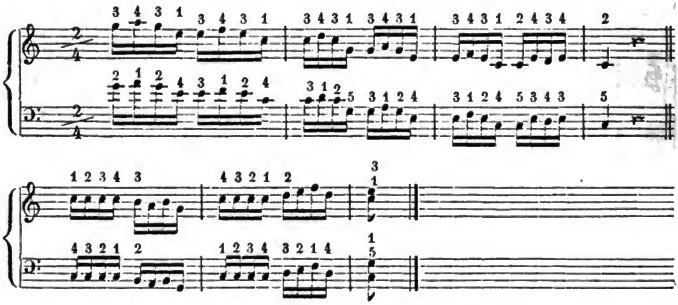
Digitized by Google



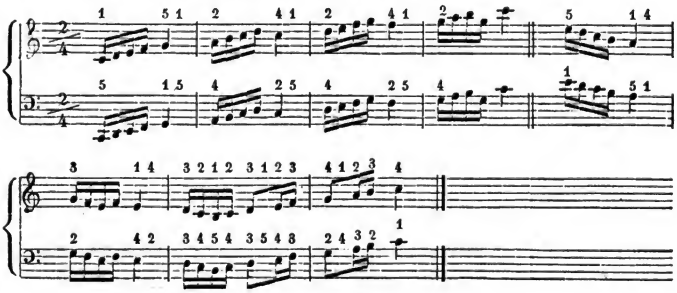
Man ſieht, daß ein, zwei und drei Finger übergangen werden, je nachdem es die folgende Figur oder zwei derſelben erheiſchen.

Sobald das Zuſammenrücken oder das Heranbewegen des nöthigen Fingers die Taſte anſchlägt, begiebt ſich die Hand, oder beide beim Zuſammenſpiel, wieder in die Lage, daß über jeder Taſte ein Finger ſchwebt, und zwar in der anfangs angezeigten Haltung.

Natürlich darf auch auf einer und derſelben Taſte, wenn ſie wiederholt angeſchlagen werden ſoll, auf dem zweiten Anſchlage derſelben ein anderer Finger eingeſetzt werden, z. B.

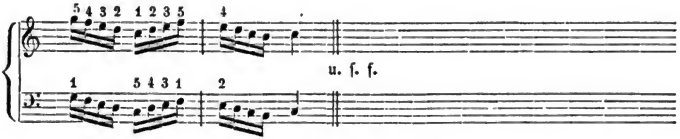


Dieſes Vertauſchen eines Fingers mit einem andern auf einer und derſelben Taſte kann auch ſtill, ohne daß die Taſte wieder angeſchlagen wird, eintreten, um Finger zur leichtern Ausführung der nächſten Notenfiguren zu gewinnen, z. B.

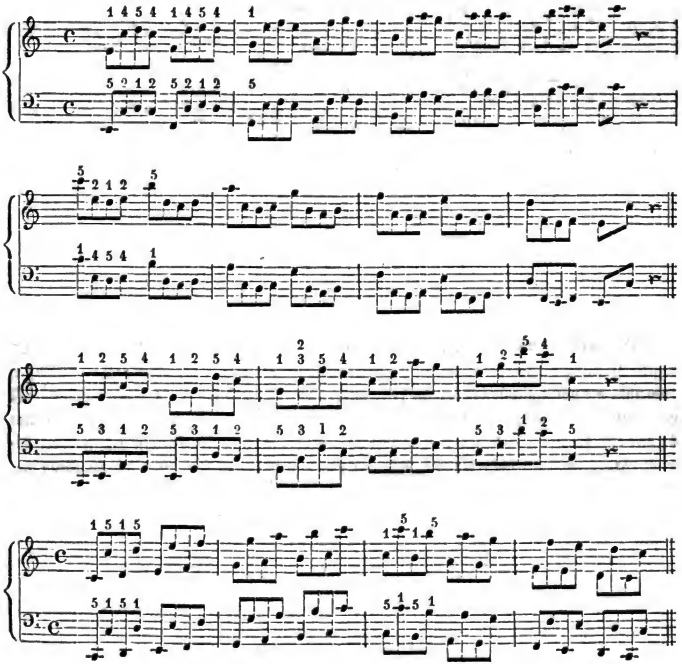


Digitized by Google

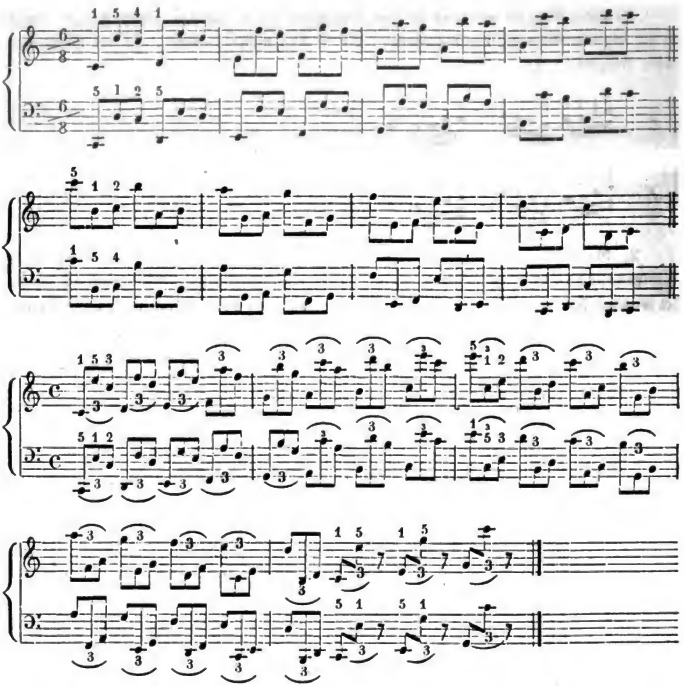
Zuweilen übergeht man auch in einer Notenfigur einen und den andern Finger, wenn es die folgende Notenreihe nöthig macht. Es ist dies nichts Anderes, als ein Nachziehen eines Fingers, z. B.



2. Geschieht dies durch verhältnißmäßig größeres Ausbreiten der Finger, durch mehr Ausspannen derselben, so daß man mehr als fünf Tasten beherrscht. Man muß sich hüten, bei weiteren Ausspannungen die eben angeschlagene Taste früher zu verlassen, als im Augenblicke, wo die zu spannende Taste angeschlagen wird, z. B.



Digitized by Google

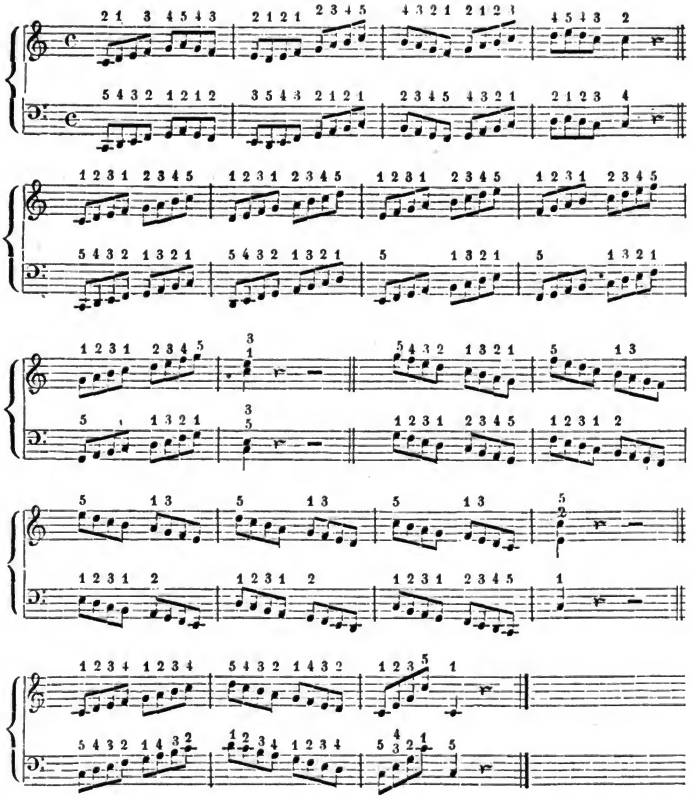


Bei ſolchen Ausſpannungen der Finger iſt es nun nicht mehr möglich, die gebogene Haltung der Finger, wie ſie für den Anſchlag von 5 auf einander folgenden Taſten immerhin die vorzüglichſte bleibt, zu bewahren. Die Finger ſtrecken ſich ungezwungen, faſt von ſelbſt gerader aus, ſo daß der Anſchlag der weiter entfernten Taſte nicht mehr mit dem Ballen des Fingers, ſondern mit dem hart an den Ballen ſtoßenden Fleiſche des Fingers bewirkt wird. Sobald hingegen die Spannungen unnöthig werden, tritt die Haltung der Hand und der Finger wieder in die erſte, oben angegebene Lage.

3. Das dritte, und ein ſehr wichtiges Hilfsmittel iſt das Unterſetzen des Daumens zunächſt unter die drei längeren Finger (2, 3, 4), bei aufwärtsführenden Tongängen, und das Ueberſchlagen dieſer Finger über den Daumen bei herabgehenden Notenfiguren.

Genügt es, ſchon durch Unterſetzen des Daumens unter den zweiten Finger die ganze Notenreihe zu vollenden, ſo bedient man ſich dieſes Fingerſatzes: iſt das nicht hinlänglich, ſetzt man den Daumen unter den dritten, oder unter den vierten Finger, z. B.

Digitized by Google



Da aber der Daumen ohne Bewegung der Hand untergesetzt werden muß, blos durch Hilfe der Gelenke des Daumens, so wird das Untersetzen desselben unter den fünften (oder kleinen) Finger nur in seltenen Fällen und dann zu rathen sein, wenn es durch ein Zusammentreffen einer Ober- und Untertaste etwas erleichtert wird. Zur Regel darf es nicht gemacht werden, am wenigsten anfangs. So ist es auch mit dem Ueberschlagen des fünften Fingers über den Daumen. Auf dergleichen werden wir gelegentlich aufmerksam machen.

Im Allgemeinen ist stets diejenige Applikatur die beste, welche die wenigste Bewegung der Hand nöthig macht. Nach dieser Grundregel hat man sich zu richten, wenn in einer und derselben Stelle zweierlei Fingersatz möglich ist,

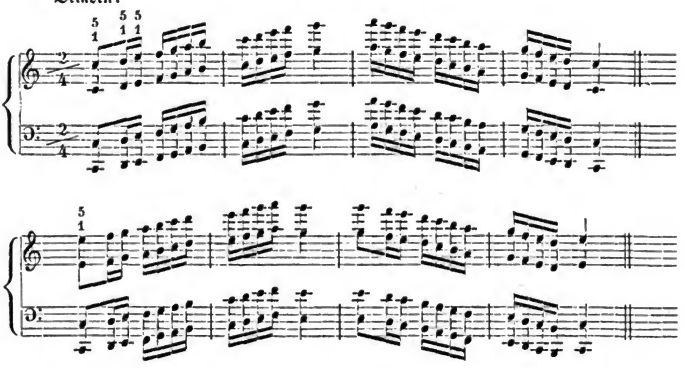
Digitized by Google

ohne wider die Regel zu offenbar zu verſtoßen. Solche Fälle, wo verſchiedene Fingerfolgen Statt finden können, ſind nicht allzu ſelten. Jeder hat dann nach ſeiner Individualität zu wählen, was ſeiner Perſönlichkeit das Zuträglichſte iſt: nur daß dadurch der gute Ausdruck der Sache nicht darunter leide: Immerhin wird jedoch eine von den angezeigten Regeln dabei beobachtet werden müſſen.

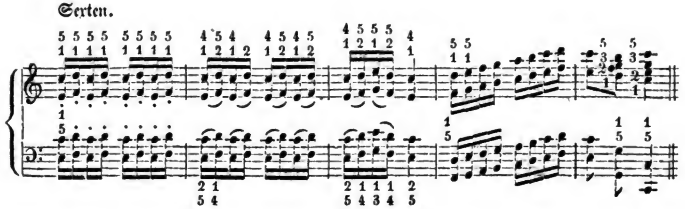
Es iſt nicht verboten, im Gegentheil oft nothwendig (beſonders wenn mehrere Kreuz- und Be-Vorzeichnungen ſtehen, die wir in dieſen Beiſpielen mit Bedacht nicht angewendet haben), daß der Daumen und der kleine Finger auch auf Obertaſten geſetzt werde. Dabei gilt dieſelbe ſchon angeführte Regel: der Daumen ſowol, als der kleine Finger ſoll nur dann auf die Obertaſten geſetzt werden, wenn die gute Lage der Hand dadurch nicht gefährdet, vielmehr gefördert wird.

4. Bei Doppelgriffen und vollen Griffen iſt es natürlich gar nicht immer möglich, für jede Taſte einen andern Finger zu verwenden. Man thut es, wenn es ſich thun läßt, wenigſtens in einer Stimmreihe, um das Spiel ſo fließend, als möglich zu machen. Nicht ſelten braucht man dann für mehrere Taſten hinter einander einen und denſelben Finger. Man bemerke und übe folgende Beiſpiele:

Octaven:



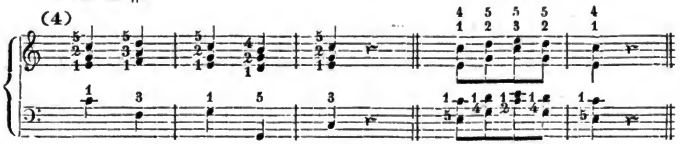
Sexten.



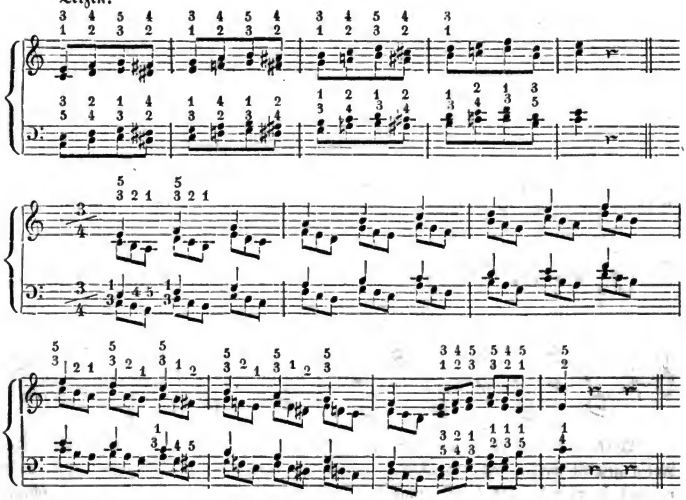
Digitized by Google

Volle Griffe:

(4)



Terzen.



Die Einübung einer jeden Tonleiter mit ihrem Fingersatze, nicht blos der Tonleiter in C, die wir jetzt stets gebraucht haben, ist eine Hauptnothwendigkeit, welcher sich Keiner, der Klavierspielen lernen will, entziehen darf. Wir bringen sie später, theils einer guten Ordnung, theils auch der Raumersparung wegen. Dazu bemerken wir ausdrücklich, daß wir es hier keinesweges darauf anlegen, uns in künstlichere Bravourgänge zu versteigen, weil Jeder, der sich auf irgend einem Instrumente besonders ausbilden und es zu seiner Hauptsache machen will, natürlich eine für sein Instrument allein geschriebene Schule eines tüchtigen Meisters vornehmen muß. Fürs Pianoforte erinnern wir an Hummels, Kalkbrenners und Czernys Werke dafür. Wir haben den Grund zu legen, daß sich Jeder, auch für sich allein, in den Hauptsachen festsetzen und sich forthelfen kann. Aus diesem Grunde erinnern wir noch an Folgendes, so natürlich es an und für sich ist, und so klar es sich aus dem schon Gesagten von selbst ergibt:

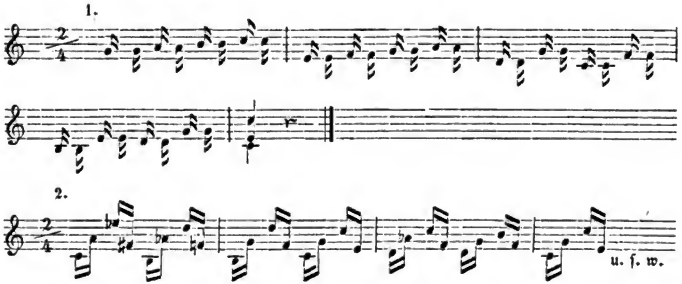
Wir wissen, daß bei einer Pause der Finger, welcher die vorhergegangene Note angeschlagen hat, nicht liegen bleiben, sondern sich aufheben soll. Dadurch wird die Hand

knorr's Et of Musters Inst: – Fiordy

Digitized by Google

frei; es kann alſo der nächſte Ton mit irgend einem Finger angeſchlagen werden, überall mit demjenigen, welcher ſich am beſten für die Ausführung der nun eben folgenden Notenfigur ſchickt. Das kann nicht gelehrt werden, weil es dabei ſtets auf die Beſchaffenheit der neu anhebenden Notenfigur ankommt. Im Fortgange der Ausführung jeder zuſammenhängenden Notenfigur gelten aber die eben angezeigten Regeln.

Ferner trifft es ſich, daß beide Hände des Spielers, nahe beiſammen, einander ablöſen, mit einander wechſeln ſollen. In ſolchen Fällen werden die Pauſen, die jede Hand zu halten hat, gar nicht hingeſchrieben, ſondern vorausgeſetzt. Dabei wird die rechte Hand durch Noten angezeigt, die nach oben geſchwänzt ſind, und die linke natürlich umgekehrt durch nach unten geſchwänzte Noten. Die Applikatur hat nicht die geringſte Schwierigkeit, ſchon der Pauſen wegen, die man ſich dazu denken muß. Man ſorge nur, daß die Hände dabei nicht in ſchlechte Lagen kommen, und daß eine die andere im Spiele nicht hindert. Man beachte folgende Beiſpiele:



Wird es einmal etwas unſicher, mit welcher Hand einer oder der andere Theil der Noten geſpielt werden ſoll, ſo ſchreiben vorſichtige Komponiſten die Buchſtaben R. oder r., und L. oder l., das heißt: rechte und linke Hand — über die Noten; oder ſie ſchreiben m. d. und m. s. (mano destra und mano sinistra) d. h. rechte Hand, linke Hand; oder in franzöſiſcher Sprache m. d. — m. g. (main droite — main gauche), was gleichfalls rechte und linke Hand bedeutet. Das geſchieht jedoch nur an ſolchen Stellen, wo ſich der Spieler leicht verſehen könnte, wo die Schreibart ſelbſt nicht deutlich genug ſein möchte. Nicht ſelten wird auch das m. weggelaſſen und nur d. und s., oder d. und g. über die Noten geſetzt.

Digitized by Google

Zehntes Kapitel.

Von den verschiedenen Tonleitern, der chromatischen, enharmonischen und diatonischen; den Tonarten: Dur und Moll; der Art sie zu finden und zu bezeichnen; Vorzeichnung; Quinten- und Quartenzirkel; Doppelkreuze und Doppelbee.

Es ist in der Tonkunst von dreierlei Tonleitern die Rede, welche sämmtlich griechische Benennungen haben. Das kommt daher, weil die altgriechische Musik mit ihren Benennungen nicht nur von den heidnischen Römern, sondern auch von der abendländischen Christenheit beibehalten worden war, so lange, daß sich das ganze Mittelalter der Hauptsache nach darnach richtete. Das Geschichtliche gehört aber nicht für unsern Zweck. Wir berühren deshalb nur so viel davon, damit Jeder erfahre, warum noch bis jetzt einige Ausdrücke giltig geblieben sind.

Diese dreierlei Tonleitern heißen: die diatonische, die chromatische und die enharmonische. Von jeder derselben folgt das Nothwendige.

Die diatonische ist die hauptsächlichste, weil sie von jeher zum Grunde der praktischen Tonkunst gelegt wurde und noch gelegt wird. Nur darf man nicht meinen, daß sie zu allen Zeiten dieselbe gewesen wäre, wie wir sie jetzt noch haben. Die Verschiedenheiten, die sie in verschiedenen Zeiträumen angenommen hat, sind in der That bedeutend genug. Es ist uns wichtig zu wissen, daß diese Tonleiter nicht alle Töne der Reihe nach nimmt, sondern daß sie das Ergebniß frei menschlicher Wahl ist, welche sich aus irgend einem Grunde für diese Tonfolge erklärte, die als Grundlage der ausübenden Musik festgehalten wurde. Die dafür gewählten Töne wurden also die Haupttöne der praktischen Musik, worauf auch die verständige Betrachtung den größten Werth setzte.

Diatonisch ist so viel, als: durch die Töne, oder durch die für Haupttöne angenommenen Tonreihe.

Nun sind aber seit langer Zeit sieben solcher Töne als Haupttöne der diatonischen Reihe festgestellt worden, nämlich, wie schon bekannt:

c, d, e, f, g, a, h,

worauf sich dieselbe Tonreihe in einer höhern Lage wiederholt.

Gehen wir von der Höhe zur Tiefe, so kehrt sich die Reihe natürlich um, also c, h, a, g, f, e, d — u. s. f. in eine tiefere Octave gleiches Namens.

Diese diatonischen Leitern sind nun jetzt, ungefähr von den Zeiten des 15. Jahrhunderts an, wenn auch noch nicht gleich allgemein, was erst nach und nach sich ordnete, von doppelter Art; Dur, die harte Tonreihe, und Moll, die weiche. Wir nennen daher beide Tonreihen Tonarten. Man spricht auch von einem Dur- und Moll-Geschlecht, nichts anderes darunter verstehend, als Dur- und Moll-Tonart oder Tonleiter.

Die Tongeschlechter sind ebenfalls noch ein Ueberbleibsel aus der altgriechischen Musik, wo jedoch nichts weiter darunter verstanden wurde, als die dreierlei Tonleitern,

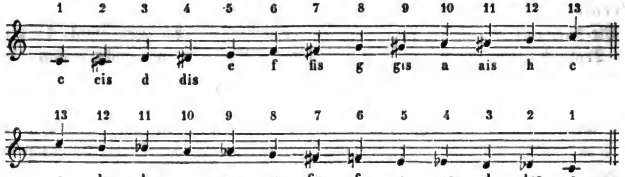
Digitized by Google

die enharmonische, chromatische und diatonische. Von unserm Dur und Moll wußten die alten Griechen nichts; wenigstens legten sie keinen besondern Werth darauf; desto mehr Werth legten sie auf die 3 genannten Tonleitern, die ihnen ihre Tongeschlechter lieferten. Ueber diese Dinge herrscht unter den gelehrten Musikern vielfacher Streit, der uns hier nicht angeht. Wir haben nur die Benennungen zu merken, weil sie in unserer praktischen Tonkunst vorkommen, und weil man nothwendig verstehen muß, was die Leute damit sagen wollen.

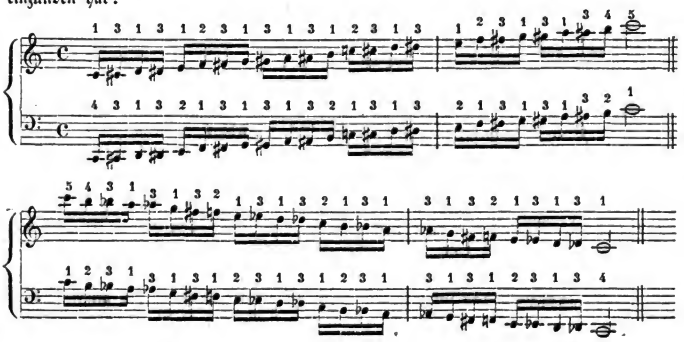
Die praktische Tonleiter war also von jeher die diatonische, nur nicht immer gerade in derselben Art, wie wir sie jetzt haben. Stets aber hatte diese diatonische Tonleiter nicht alle Töne, die man kannte, in ihrer nächsten Reihenfolge aufgenommen, sondern nur eine Auswahl.

Enger als diese Tonreihe war und ist die chromatische, welche nach unserm Kunstausdrucke von einem Halbtone zum andern fortschreitet bis in die Octave, wo dieselbe Tonreihe in einer höhern Ordnung wieder von Neuem anfängt.

Chromatisch heißt farbig, gefärbt, bunt geschmückt. Zur Verzierung gebrauchen wir diese Tonreihe oder Tonleiter noch, ohne sie, wie die diatonische, zum Grunde der Musik zu legen. Sie ist in ihrem Hinaufgange und in ihrem Herabsteigen folgende:

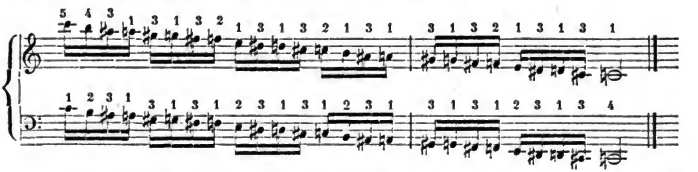


Geübte Sänger verstehen sie rein zu singen, und alle Instrumentalisten, deren Tonwerkzeuge es gestatten, führen sie aus. Für Klavierspieler ist sie höchst nothwendig. Die beste Applikatur der chromatischen Tonleiter ist folgende, die man sich genau und sicher einzuüben hat:



Digitized by Google

Manche Tonsetzer schreiben auch den Herabgang gerade so, wie den Heraufgang mit Kreuzen; wir setzen es her, damit man sich dadurch nicht irren lasse:



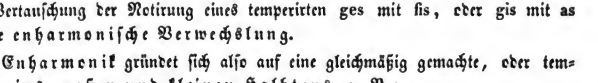
Die engste der altgriechischen Tonleitern war die enharmonische. Diese Bedeutung liegt schon im Namen dieser Tonleiter, denn enharmonisch heißt zunächst „im Harmonischen"; darin liegt jedoch auch der Begriff des nahen Beisammenseins in der Tonfolge. Soll man das verstehen, so muß man wissen, daß die Griechen ihre Töne bis in Vierteltöne abtheilten und diese in einer kleinen Aufeinanderfolge melodischer Art verwendeten. Das vermochten freilich nur die Geübtesten. Daher hielten sie auch diese Tonleiter für die künstlichste und legten ungemeinen Werth auf diese Künstlichkeit. Davon ist uns nun im Praktischen der Musik nichts mehr übrig geblieben; schon längst sind die Vierteltöne, als eine Leiterfolge, völlig aufgegeben worden, so daß uns die altgriechische Enharmonik ganz fremd, ja unmöglich geworden ist; gewiß nicht zu unserm Schaden. Eine enharmonische Tonleiter ist also gar nicht mehr für uns vorhanden, sondern sie gehört zu dem Geschichtlichen und Veralteten.

Den Namen haben wir aber beibehalten, verstehen jedoch etwas Anderes darunter, was dem nahen Beisammenliegen jener kleinen Intervalle, oder Tonverhältnisse, nichts nachgibt, ja es übertrifft. Nur wird keine praktische Tonleiter mehr daraus gemacht.

Wir wissen bereits, daß unsere Tonberechner (die mathematischen Musiklehrer) einen kleinen Unterschied zwischen eis und des, dis und es u. s. w. machen, so daß eis und des eigentlich zweierlei Töne von verschiedener Höhe sind. Dieser Unterschied ist freilich gering. Es gibt nicht wenig Ohren, die ihn nicht vernehmen, ob er sich gleich von gebildeten Ohren vernehmen läßt. Die neuere Zeit hat aber gefunden, daß dieser Unterschied, wollte man ihn in der praktischen Musik ausführen als regelrechte Nothwendigkeit, uns wohl eine Menge Nachtheile und Schwierigkeiten, und dafür nur sehr geringe Vortheile, oder gar keine bringen würde. Es ist daher eis und des, dis und es und dergl. durch die Temperatur in einen einzigen Ton vereint worden.

Wenn es nun im Laufe eines Tonsatzes rathsam wird, aus Gründen, die später einleuchten werden, anstatt dis lieber es zu schreiben u. s. w., so nennt man eine solche absichtliche Vertauschung der Notirung eines temperirten ges mit fis, oder gis mit as u. s. w. eine enharmonische Verwechslung.

Unsere Enharmonik gründet sich also auf eine gleichmäßig gemachte, oder temperirte Höhe eines großen und kleinen Halbtons, z. B.:



Digitized by Google

Der kleine Halbton liegt demnach immer auf derselben Stufe des Linienſyſtems, von welcher er durch ſein Verſetzungszeichen den Namen erhält, z. B. e, eis. Der große Halbton dagegen liegt auf der nächſten Stufe des Linienſyſtems, von welcher er ſeinen Namen bekommt, als c, des u. ſ. w.

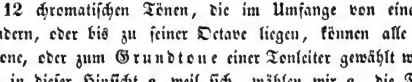
Wir ſehen alſo klar, daß wir ein enharmoniſches Tongeſchlecht, oder eine enharmoniſche Tonleiter gar nicht mehr haben, ſondern nur eine enharmoniſche Verwechslung, die uns allein durch die Temperatur möglich wird, zur Erleichterung der Ausübung der Muſik auf Inſtrumenten, und des Notenleſens, was wir bald deutlicher einſehen werden.

Gehen wir nun zur nähern Betrachtung unſerer diatoniſchen Tonleiter, von welcher wir zuvörderſt die Tonleiter des

Durgeſchlechts, oder der Durtonarten

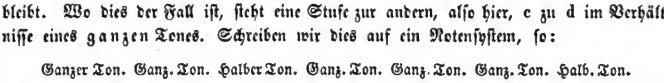
betrachten müſſen. Alle Dur-Tonarten ſind ſich in ihren Verhältniſſen ihrer ſieben Haupttöne zu einander völlig gleich. Wie eine derſelben beſchaffen iſt, ſo ſind ſie es alle ohne Ausnahme. Wir brauchen alſo nur eine recht genau zu kennen, ſo können wir alle übrigen ſelbſt nach dieſem Muſter bilden.

Unter allen 12 chromatiſchen Tönen, die im Umfange von einem gleichnamigen Tone bis zum andern, oder bis zu ſeiner Octave liegen, können alle ohne Unterſchied frei zum erſten Tone, oder zum Grundtone einer Tonleiter gewählt werden. Der leichteſte von allen iſt in dieſer Hinſicht c, weil ſich, wählen wir c, die Durtonleiter ohne alle Umſtände von ſelbſt macht, wenn wir nur von irgend einem c ausgehend, immerfort von einer Stufe der Untertaſten des Klaviers zur andern bis wieder zum nächſten c, oder bis zur Octave des Grundtones ſchreiten. Wir haben alſo 8 Tonſtufen von der erſten bis zur achten zu erfüllen, natürlich der Reihenfolge nach, und die C-Durtonleiter iſt fertig:



Unterſuchen wir nun das Verhältniß dieſer 8 Töne zu einander, vom unterſten, oder vom Grundtone an immer nur eine Stufe herauf gehend.

Die erſte Stufe zur zweiten (c zu d) hat eine Taſte zwiſchen ſich, welche unberührt bleibt. Wo dies der Fall iſt, ſteht eine Stufe zur andern, alſo hier, c zu d im Verhältniſſe eines ganzen Tones. Schreiben wir dies auf ein Notenſyſtem, ſo:

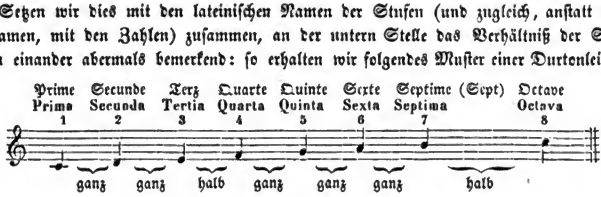


Betrachten wir die zweite Stufe zur dritten (d zu e), ſo kommt wieder ein ganzer Ton heraus. Sehen wir e zu f, oder die dritte Stufe zur vierten an, ſo liegt keine Taſte zwiſchen beiden; wir haben alſo den erſten halben Ton. Aus demſelben Grunde iſt die vierte Stufe zur fünften (f zu g) ein ganzer Ton; g zu a wieder ein

Digitized by Google

ganzer, und a zu h abermals ein ganzer Ton. Die siebente Stufe zur achten (h zu c) steht im Verhältnisse eines Halbtones.

Setzen wir dies mit den lateinischen Namen der Stufen (und zugleich, anstatt dieser Namen, mit den Zahlen) zusammen, an der untern Stelle das Verhältniß der Stufen zu einander abermals bemerkend: so erhalten wir folgendes Muster einer Durtonleiter:

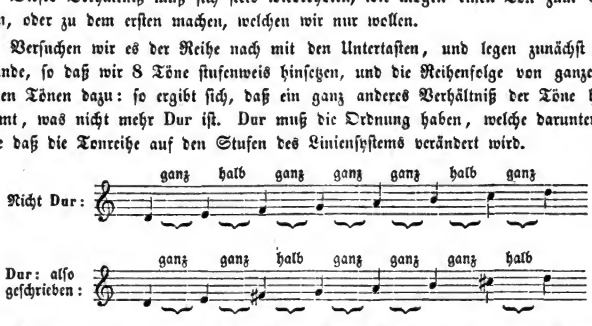


Da wir nun von c ausgehend nur Stufe für Stufe aufwärts zu schreiten haben, ohne irgend eines Zusatzes zu bedürfen, um ein Tonverhältniß von 2 auf einander folgenden ganzen Tönen, dann einen halben, darauf wieder 3 ganze und zuletzt wieder einen zweiten halben Ton zu erhalten: so nennen wir C-Dur die Normal-Durtonart, nach welcher sich alle übrigen Durtonarten, auf völlig gleiche Weise, richten müssen.

Der Hauptbegriff einer Durtonart ist also der Fortschritt von 2 ganzen Tönen zu einem halben, dann nach 3 ganzen Tönen wieder zu einem halben.

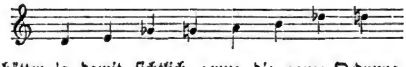
Dieses Verhältniß muß sich stets wiederholen, wir mögen einen Ton zum Grunde legen, oder zu dem ersten machen, welchen wir nur wollen.

Versuchen wir es der Reihe nach mit den Untertasten, und legen zunächst d zum Grunde, so daß wir 8 Töne stufenweis hinsetzen, und die Reihenfolge von ganzen und halben Tönen dazu: so ergibt sich, daß ein ganz anderes Verhältniß der Töne herauskommt, was nicht mehr Dur ist. Dur muß die Ordnung haben, welche darunter steht, ohne daß die Tonreihe auf den Stufen des Liniensystems verändert wird.



Erhöhen wir f zu fis, und c zu cis durch ein Kreuz, wie im Liniensysteme vorher, so haben wir das rechte Verhältniß gewonnen, was zu Dur gehört. Wir haben D-dur erhalten. Ohne die Hinzufügung der beiden Kreuze könnten wir es durchaus nicht erhalten.

Zwar könnten wir dieselben Tasten, folglich auch dieselben temperirten Töne durch eine andere Schreibart erhalten, z. B.:



Allein wir hätten ja damit sichtlich genug die ganze Ordnung einer stufenweisen Fortschreitung zerstört; an eine Leiter, auf welcher von Stufe zu Stufe gestiegen werden

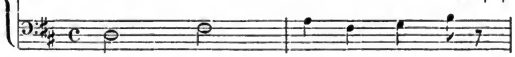
Digitized by Google

ſoll, wäre nicht mehr zu denken. Es bleibt uns alſo keine andere Schreibart übrig, als jene mit zwei Kreuzen. Denn wo keine vernünftige Ordnung waltet, da iſt auch nichts Gutes zu erwarten. Unordnung gebiert Unheil. Taugt ſie ſchon im gewöhnlichen Leben nichts, ſo wird ſie in der Kunſt, als dem höheren Leben der Schönheit, noch weit weniger taugen.

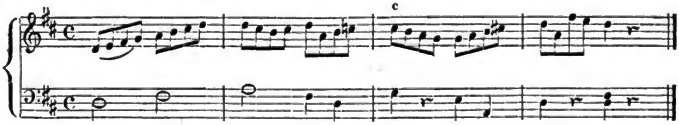
Da alſo D-dur ſchlechthin zwei Kreuze, und zwar nur die beiden angezeigten, keine anderen, nöthig hat, ſo zeichnen wir dieſe beiden Kreuze gleich vorn zum Anfange der Linienſyſteme hin, unmittelbar nach der Angabe der Schlüſſel, ſo:

Was nun vorn gleich nach dem Schlüſſel ſteht, heißt die Vorzeichnung. Dieſe gilt durch das ganze Tonſtück, oder doch ſo lange, bis ſie durch eine andere Vorzeichnung aufgehoben wird. Das heißt alſo: Ueberall, ſo lange die Vorzeichnung von D-dur gilt, muß für die Taſte f die Obertaſte fis gegriffen werden, desgleichen für c cis, ohne daß es im Laufe des Stücks wieder beſonders angezeigt wird. Es gilt dies für alle Takte, ſo lange nur die Vorzeichnung nicht mit einer andern vertauſcht wird.

Will man, daß einmal dieſe Hauptvorzeichnung nicht gelten, ſondern etwa für cis die Taſte c genommen werden ſoll, ſo muß ein ♮ an die Stelle geſetzt werden. Das gilt aber nur bis zum nächſten Taktſtriche. Im folgenden Takte und in allen andern gilt immer wieder cis, ſobald es nicht durch ein abermaliges Widerrufungszeichen für ſeinen Takt, von der Stelle an, wo es gerade ſteht, aufgehoben wird, z. B.:



Es gibt nur einen Fall, wo das Widerrufungszeichen, ſo wie jede der Hauptvorzeichnung widerſprechende Erhöhung oder Vertiefung, in den folgenden Takt hinein wirkt; es iſt, wenn die letzte Note des Taktes den Ton mit der veränderten Vorzeichnung angibt, und die erſte Note des nächſten Taktes unmittelbar wieder. Z. B.:



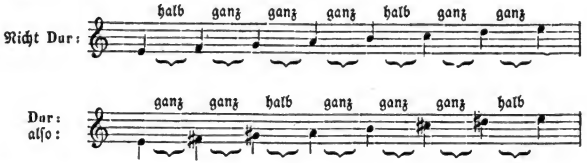
Was bei einer Vorzeichnung gilt, gilt bei allen. Es wäre ſonſt keine Ordnung in der Muſik.

Digitized by Google

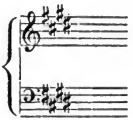
Bis jetzt haben wir nach dem Normalton c die nächste Durtonleiter auf d gesucht und gefunden. Sollten beide sich gleich werden in ihren Tonverhältnissen, so mußte d, der nächste ganze Ton von c, zwei Kreuze erhalten, während c gar kein Versetzungszeichen nöthig hatte. Wir sagen daher auch: C-dur hat nichts vorgezeichnet.

Ist nun wahrhaft eine Folgerichtigkeit in den Gesetzen der Tonkunst, so werden wir schließen dürfen: Hat d, als der nächste ganze Ton nach c (im Heraufschreiten, wornach stets gerechnet wird, wenn nicht ausdrücklich das Gegentheil gesagt wird) zwei Erhöhungszeichen, während c keins hat: so muß immer der nächste ganze Ton abermals zwei Erhöhungszeichen mehr bekommen, als der nächste unter ihm hatte.

Siehe da, die Folgerung ist richtig. Der nächste ganze Ton nach d ist e und dieses E-dur muß wirklich 4 Kreuze erhalten, wenn es dur sein soll, während d nur 2 nöthig hatte. Man sehe:

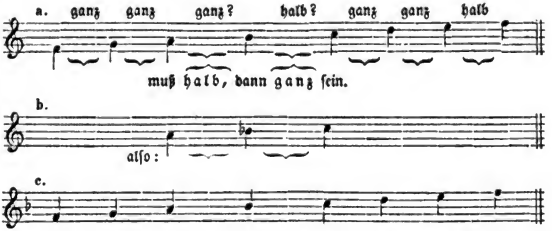


Also müßte die Vorzeichnung folgende sein:



Wollten wir nun so fortfahren und von E wieder zum nächsten ganzen Tone gehen (also zu Fis), so würden wir richtig für Fis-dur 6 Kreuze zur Vorzeichnung erhalten. Man versuche es selbst. — Wir wollen aber jetzt nicht länger dabei stehen bleiben, sondern erst vor der Hand nur die Untertasten nach ihrer Reihenfolge durchgehen. Und so kommen wir von e zu f. Diese beiden Töne stehen aber nicht mehr im Verhältnisse eines ganzen, sondern nur eines halben Tones. Dieses andere Verhältniß wird nun auch sicher eine andere Regel eintreten lassen, denn die Tonkunst ist auf Ordnung und Gesetz in aller Folgerichtigkeit gegründet. Schreiben wir uns also eine Leiter von 8 Tönen hin, von f ausgehend: so erhalten wir in dieser Leiter, wenn wir keine Vorzeichnung einschalten, durchaus nicht das richtige Verhältniß, das zu Dur gehört (siehe a). Es wird aber sogleich überall richtig, wenn wir vor das h ein Erniedrigungszeichen setzen (also b). Jetzt haben wir die F-dur Tonleiter, wie sie auf dem dritten Liniensysteme, gleich mit der Vorzeichnung steht.

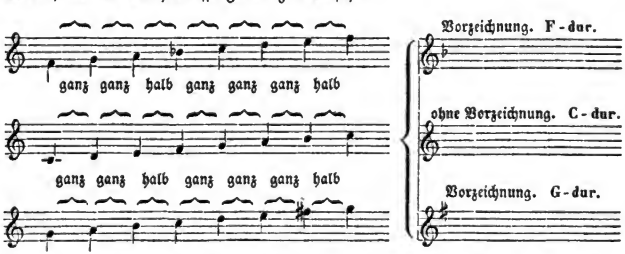
Digitized by Google



Wir haben also auf der Quarte von C, wenn wir diese zum Grundtone machen, die erste Erniedrigungs-Vorzeichnung erhalten, und zwar wieder auf der Quarte des Grundtons F. Das wollen wir uns vor der Hand merken, und sogleich in unserer Betrachtung der Untertasten, oder der Tonstufen von C-dur, weiter fortfahren.

Von f gelangen wir zu g. Beide Töne stehen wieder im Verhältnisse eines ganzen Tones. Folglich muß auch wieder die heraus gefundene Regel eintreten: Der nächste ganze Ton hat immer zwei Vorzeichnungen mehr. — Wir wollen sehen, ob sich dies auch hier bestätigt.

F-dur hat also die erste Vorzeichnung eines b, als eines Erniedrigungszeichens erhalten. Die Erniedrigungszeichen sind das Entgegengesetzte der Erhöhungszeichen. Bevor wir von der einen Seite der Erhöhungen zu der andern der Erniedrigungen gelangen, müssen wir erst über den Ausgangspunkt weg, welcher ohne Sprung von einer Seite zur andern führt. Das ist derjenige Grundton, der weder das Eine, noch das Andere zu seinem Bestehen nöthig hat. Wir wissen, daß dies C-dur ist, der Mittelpunkt, der zu beiden Seiten leitet. Dieses C-dur bezeichnet also die erste Stellung, in welcher das b von F-dur überflüssig ist, also wegfallen muß. Wenn nun G-dur ein Kreuz bekommen muß, so hat es gerade richtig wieder zwei Vorzeichnungen höherer Art mehr, als F-dur. Und so verhält es sich in der That. Setzen wir F-, C- und G-dur unter einander, um die Verhältnisse genau zu übersehen:



Hat sich nun die Regel sogar beim Wendepunkt der Erhöhungs- und Erniedrigungs-Vorzeichnungen bestimmt und klar erhärtet, so wird sie sich sicher auch in allen andern Fällen bestätigen. Wenn also G-dur ein Kreuz erhält, so muß der nächste Ganzton

Digitized by Google

zwei Kreuze mehr, also drei erhalten. Dies ist A-dur, was man jetzt selbst versuchen mag. Also muß von A der nächste Ganzton (H) 5 Kreuze erhalten. Und es ist so.

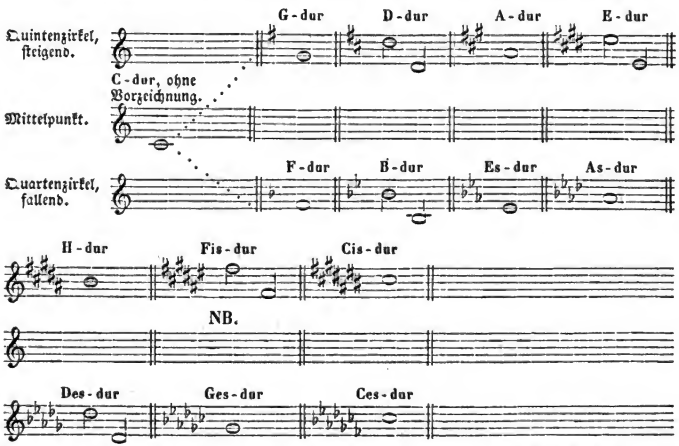
Wir sehen demnach die Tonkunst in ihrer Ordnung so folgerecht, daß es ihr keine Kunst zuvor thut. Wenn sie es hier und da nicht ist, so ist theils die unorthographische, oder nachlässige Schreibart mancher Komponisten, theils eine zu oberflächliche Einsicht in ihre Gesetze daran schuld; nicht die Kunst selbst. Es liegt am Mangel eines geordneten Fleißes, keinesweges an der Sache selbst.

Jetzt wird uns mit nur einiger Aufmerksamkeit das Gesetz klar, nach welchem sich sowol die Erhöhungs-, als die Erniedrigungszeichen der Reihenfolge nach aufbauen.

Das erste Kreuz war vom Normaltone C (ohne Vorzeichnung) eine Quinte höher, also auf G, eingetreten. Steigen wir von G wieder eine Quinte höher (also auf D), so erhalten wir 2 Kreuze zur Vorzeichnung. Und immer so weiter. Man nennt dies den Quintenzirkel, welcher uns die Vermehrung der Kreuze, immer um eins mehr und immer um eine Quinte höher, lehrt.

Das erste Be fand sich von C aus (ohne Vorzeichnung) auf dem vierten Tone oder der Quarte der Skala, also auf dem Grundtone F. Für diesen Grundton mußte die vierte Stufe ihr Erniedrigungszeichen erhalten, also mußte b anstatt h gesetzt werden. Steigen wir also in F-dur wieder eine Quarte höher, also auf den Ton b, und machen wir diesen zum Grundtone einer neuen Skala, so erhalten wir auf B-dur 2 Erniedrigungszeichen. Man nennt dies den Quartenzirkel, welcher uns die Vermehrung der Bee, immer um eins mehr, und immer um eine Quarte höher, lehrt.

Das ist wichtig und zugleich sehr einfach. Wir erhalten also folgende Ordnung:



Bei jeder Vermehrung der Kreuze und Bee werden die schon dagewesenen in der Ordnung, wie sie entstanden, beibehalten und vorgezeichnet, nicht bunt unter einander geworfen.

Digitized by Google

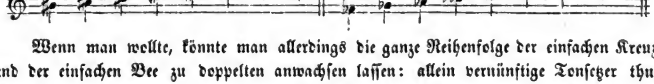
Da unsere Tonleitern nur sieben Haupttöne haben, weil der achte nur die höhere Wiederholung des ersten ist, so sind wir freilich auch mit sieben Kreuzen und 7 Been rein am Ende. Wenn wir dennoch in Kreuzen oder Been weiter gehen wollten, so müßten wir die Reihe der einfachen Kreuze und Bee mit Doppelkreuzen und Doppelbeen wieder beginnen. Das erste Doppelkreuz würde also der Ordnung nach dem fis vorgesetzt werden (𝄪), und dem b ein zweites b (bb) u. s. f.

Für das Doppelkreuz haben wir ein eigenes, sehr deutliches, also gutes Zeichen; anstatt zweier 𝄪 wird geschrieben ×. Das Zeichen ist zwar einfacher als das einfache um einen Halbton erhöhende Kreuz: allein diese Kleinigkeit ist etwas Geringes, und der Praxis thut sie keinen Schaden. Ein solches doppelt wirkendes Kreuz (×) erhöht noch einmal so viel als ♯, also um einen ganzen Ton, oder genauer um zwei halbe Töne. Man wiederholt zur Benennung dieses Doppelkreuzes die Sylbe is, z. B. fisis, cisis u. s. w.

Für das Doppelbe (bb) hat man bis jetzt noch kein besonderes Zeichen, was gut und zugleich von den Tonsetzern angenommen werden wäre. Man hat zwar dafür ein größer geformtes 𝄫 vorgeschlagen, auch manchmal verwendet: allein es ist nicht gut; man übersieht es zu leicht. Hummel hat vorgeschlagen, an das einfache b zur Bezeichnung der doppelten Erniedrigung, also um einen ganzen Ton, zwei Seitenstrichelchen eben anzuhängen ♭b. Das wäre nicht übel: es ist aber nicht angenommen, würde auch eben so viel Raum wegnehmen, als ein bb. Man ist also dabei geblieben. Das erste Doppel-Be würde bb selbst sein; man nennt es bebe; auch für as sagt man gewöhnlich asas, ungleich seltener ases, wenn es ein Doppelbe (bb) erhält; zu den übrigen wiederholt man die Sylbe es z. B. deses u. s. w.

Zeichnet man auch keine Tonsätze in Gis-dur, oder in Fes-dur vor, so braucht man doch dergleichen zuweilen mitten in den Tonsätzen, welhalb denn auch diese Zeichen wohl zu merken sind.

Eine Tonleiter von Gis- und von Fes-dur würde sich nach unsern früheren Regeln nothwendig so gestalten:



Wenn man wollte, könnte man allerdings die ganze Reihenfolge der einfachen Kreuze und der einfachen Bee zu doppelten anwachsen lassen: allein vernünftige Tonsetzer thun es nie eher, als bis irgend ein Umstand sie zu solchen Schwierigkeiten für den ausübenden Musiker nöthigt. Schreibt man doch schon für Cis-dur (mit 7 Kreuzen) lieber Des-dur (mit 5 Been); für Ces-dur lieber H-dur u. s. w. Oft wendet man auch dabei die enharmonische Verwechslung an, wenn der Fortgang des Tonsatzes zu tief in die Doppelkreuze oder Doppelbee führen sollte.

Alle diese Durtonleitern mit ihrem Fingersatze für das Pianoforte geben wir in einem besondern Kapitel, weshalb hier die Tonleitern nicht verzeichnet worden sind. Man hat sie dort nachzusehen. Ueber die Beschaffenheit der Moll-Tonarten ist gleichfalls ein eigenes Kapitel nothwendig.

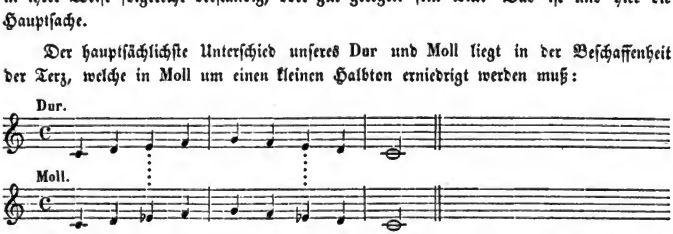
Digitized by Google

Eilftes Kapitel.

Vom Aufbaue der Molltonleitern, oder vom Molltongeschlecht ins Besondere, und im Vergleiche mit Dur. Paralleltöne.

Wir haben schon erinnert, daß das Alterthum, bis tief ins Mittelalter herab, einen ganz andern Begriff mit dem verband, was man Dur und Moll nannte. Der jetzt herrschende Begriff von beiden ist der neuern Musik eigenthümlich. Erst seit einigen Jahrhunderten hat es sich festgestellt, daß Dur das harte, Moll das weiche Tongeschlecht bedeutet (vom lateinischen mollis weich). Es gab aber noch im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts Männer, die mit dieser Ableitung gar nicht einverstanden waren, und sie sogar thöricht nannten. Wir haben hier die Geschichte der Musik nicht zu lehren, wohl aber an Einzelnes zu erinnern, wenn es uns nützlich werden kann. Es war sonst auch in der Musik Vieles anders, als jetzt. Man thut also sehr unrecht, wenn man Alles, was jetzt gilt, ohne Weiteres für so natürlich hält, als wäre es wirklich rein aus der Natur selbst herausgegriffen, so daß es schlechthin gar nicht anders sein könnte, auch nie anders gewesen wäre. Indessen haben wir uns hier die Gesetze unserer Musik vorzutragen, nicht blos wie sie ist, sondern möglichst auch zugleich wie sie sein soll, wenn sie in ihrer Weise folgerecht verständig, oder gut geregelt sein will. Das ist uns hier die Hauptsache.

Der hauptsächlichste Unterschied unseres Dur und Moll liegt in der Beschaffenheit der Terz, welche in Moll um einen kleinen Halbton erniedrigt werden muß:



Weil also in Dur die Terz um einen kleinen Halbton höher, oder größer ist, als in Moll, so wird auch von Italienern, Franzosen u. s. w., wegen dieser niedrigeren und höheren Terz, Dur und Moll so unterschieden und benannt, daß Dur zugleich Majore (majeur = größer) — und Moll zugleich Minore (mineur = kleiner) heißt.

Es ist also hier blos die Lage des Halbtons eine andere geworden. In Dur liegt der Halbton, wie wir schon wissen, zwischen der dritten und vierten Stufe der Tonleiter: in Moll dagegen zwischen der zweiten und dritten. Diese veränderte Stellung, so gering sie auch anfangs erscheinen mag, gibt doch für jedes Menschengefühl eine so eindringliche Veränderung, daß beide Tonreihen ganz verschieden wirken. Man darf behaupten: ein Mensch, der das nicht empfände, wäre von allem Musiksinn entblößt.

Digitized by Google

Auf welche Art aber Dur und Moll auf den Menschen wirkt, das kommt auf die Eigenthümlichkeit eines jeden einzelnen Menschen und ganzer Völker an. Dem einen ist Dur, dem andern Moll lieber; sein Wesen neigt sich mehr zu dem Einen, als zu dem Andern. Das soll man auch so lassen. Es ist nicht zu verlangen, daß ein Mensch gerade so empfinden, oder denken soll, als der Andere. In Beiden hat Jeder mit sich selbst einig zu werden, jedoch so, daß er auch Andern keinen Zwang anlegen, und Jeder in sich selbst Lust und Eifer zur Veredlung seiner selbst anwenden will und soll. Wenn daher Einer, oder ein Volk für sich sagt: Moll klingt traurig —, so hat er ein Recht für sich dazu. Wenn er seinen Satz hingegen im Allgemeinen, für alle Menschen und Völker hinstellen wollte, so wäre er in einem großen Irrthume. Es gibt ganze Völker, die erst dann recht in Moll singen und spielen, wenn sie am fröhlichsten sind. Das haben wir hier nur zu erwähnen, um Anmaßungen und falsche Schlüsse einzuschränken: die weitere Ausführung wäre uns unnütz.

Wenn wir eine Allgemeincharakteristik von Dur und Moll aufstellen sollten, so würden wir uns zu denen gesellen, welche sagen: Dur ist das Bestimmte, Moll das Unbestimmtere oder Veränderlichere, dennoch wesentlich von Dur selbständig Verschiedene, nämlich in Verwendung der kleiner gemachten Terz, als in seinem Hauptunterschiede. Weil nun die meisten Menschen in der Musik das Unbestimmtere, was, ohne sein geordnetes Wesen zu verlieren, mehr Mannigfaltigkeit und Wechsel zuläßt, mehr lieben, als das Festere, was natürlich mehr Gleichförmigkeit mit sich bringt: so liegt der Grund am Tage warum Moll noch mehr Freunde hat, als Dur.

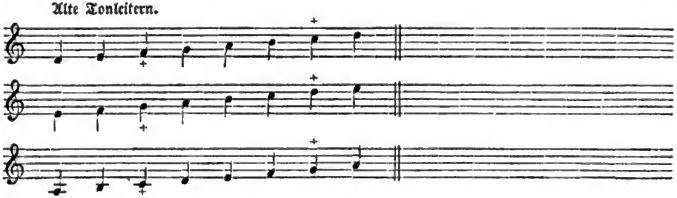
Wir haben bis jetzt nur einen Theil der Moll-Skala entwickelt; es fehlen uns noch die sechste und siebente Stufe der Tonleiter. Diese sind es gerade, welche einige Schwierigkeiten im Aufbaue der Molltonleiter machen, oder doch nach einseitigen Ansichten zu machen scheinen. Denn die Octave macht gar keine Schwierigkeit; sie ist in allen Leitern immer dieselbe, wie der Grundton.

Soll uns dies klar werden, müssen wir zuvor etwas Genaueres über die siebente Tonstufe (Septime) der Tonleitern sagen.

Wir haben gehört, daß in unserem heutigen Dur die siebente Stufe zur achten immer ein halber Ton sein muß. Das war aber nicht immer so: im Gegentheil herrschte im ganzen Alterthume bis ins 15. Jahrhundert nach Christi Geburt, und unter den gelehrten Musikern noch länger, das Verhältniß eines ganzen Tones der Septime zur Octave so gewaltig vor, daß es unter den alten Tonleitern nur eine einzige gab, in welcher die Septime zur Octave einen halben Ton bildete, während es mindestens 5 Tonleitern hatte, in welchen die Septime einen ganzen Ton zur Octave bildete. Nun sieht Jeder so viel sogleich ein, daß Etwas, was länger als 2000 Jahre von den Menschen nicht als eine Nothwendigkeit verlangt worden ist, wenigstens keine Naturnothwendigkeit heißen kann. Also ist die letztgenannte Septime mindestens so natürlich als die andere; ja man zog die kleine Septime vor, weil man sie öfter anwendete, z. B.:

Digitized by Google

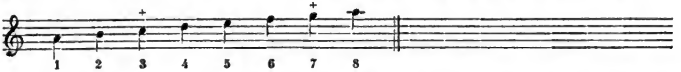
Alte Tonleitern.



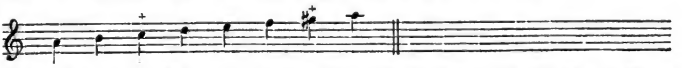
Alle diese 3 Tonleitern haben die Terz, die nicht zu Dur, sondern zu Moll gehört, das Hauptunterscheidungszeichen von Moll; aber auch eine siebente Stufe, die in der Entfernung eines ganzen Tones von der Octave steht. Und diese Tonleitern waren sehr gebräuchlich und sehr geachtet. Ja viele tüchtige Männer wollten sie gar nicht hergeben, als etwas Neues in der Ausübung der Musik sich Bahn brach.

Dieses Neue war die immer weiter um sich greifende Vorliebe des Volkes für unser Dur. Theils mochte den nicht schulgerecht gebildeten Weltmusikanten die Ausübung der einen, sich in ihren Verhältnissen immer gleich bleibenden Tonleiter leichter fallen, weshalb sie dabei blieben; theils mochte dies auch für eine lärmende Lust den Meisten, die nur nach Unterhaltung, nicht nach Kunst fragten, genügen. Kurz diese einseitige und leichter nachzuahmende Tonleiter verbreitete sich unter der Menge so, daß am Ende selbst die Künstler, wollten sie gefallen, was fast Alle wollen, mit einstimmen mußten. Dennoch gab es lange Zeit Gegner genug. Man verdrängt aber nur selten, was einmal in's Leben der Menge griff und zur Gewohnheit geworden ist.

Da die Künstler wohl fühlten und verstanden, daß sie mit Dur allein durchaus nicht ausreichen würden, so rettete man sich aus den mancherlei alten Tonleitern mindestens noch eine, und nannte diese Moll, wenn sie die klein gemachte Terz hatte. Sehr Viele behielten auch die Septime bei, die den ganzen Ton zur Octave bildet, also:



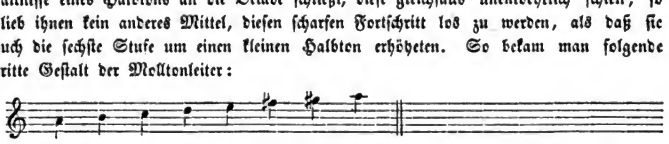
In der Kirche blieb die kleine Septime am längsten herrschend. Allein auch hier drang die Gewöhnung nach und nach immer mehr ein. Es kam endlich dahin, daß die Sept mit dem Halbtone zur Octave so in das Gefühl musicirt worden war, und zwar von weltlicher Seite her, daß man sie auch in der Kirche zu fordern anfing. Man behielt also von Seiten mancher Künstler die andern 6 Stufen bei und machte die Septime durch ein Erhöhungszeichen um einen kleinen Halbton höher, wie folgt:



Das gab aber Streit unter den Musikern. Denn bisher war ein Tonverhältniß, das auf seiner nächsten Stufe über einen ganzen Ton hinaus lief, etwas Verbotenes gewesen. Aber f zu gis hat die Entfernung von 1½ Ton. Das war ihnen denn doch

Digitized by Google

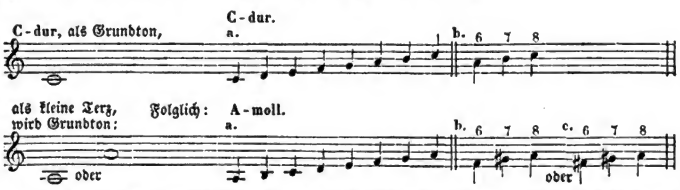
zu hart. Und bedenkt man noch, daß dieſer harte Fortſchritt gerade in der Tonleiter vorkommen ſollte, welche man die weiche zu nennen beliebt hatte, ſo lag im Grunde ein augen- und ohrenfälliger Widerſpruch darin. Kurz, es gab ſehr viele Tonmeiſter, welche dieſen ſcharfen Fortſchritt vermieden wiſſen wollten. Da ihnen jedoch, bei allgemein gewordener Gewöhnung an die große Septime, d. i. diejenige, welche ſich im Verhältniſſe eines Halbtons an die Octave ſchließt, dieſe gleichfalls unentbehrlich ſchien, ſo blieb ihnen kein anderes Mittel, dieſen ſcharfen Fortſchritt los zu werden, als daß ſie auch die ſechſte Stufe um einen kleinen Halbton erhöheten. So bekam man folgende dritte Geſtalt der Molltonleiter:



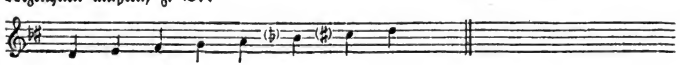
In dieſer Form weicht nun, wie wir ſehen, Moll von Dur durch nichts weiter ab, als durch die verſchiedene Terz, das Hauptmerkmal des neueren Moll.

Eine neue Schwierigkeit tritt bei der Frage ein: Auf welche Art ſollen nun die Molltonleitern vorgezeichnet werden?

Sehen wir, welches Geſetz man dabei befolgte und noch befolgt, ſo lange von einer geordneten Vorzeichnung nur die Rede ſein kann. Man nahm im Moll wirklich auf den Hauptunterſchied von Dur, alſo auf die kleine Terz, Rückſicht, und ſetzte darnach feſt: Welche Vorzeichnung die Mollterz hat, wenn ſie als Grundton einer Durleiter angeſehen wird, dieſelbe Vorzeichnung erhält auch diejenige Molltonleiter, die ihren Grundton auf der dritten tiefern Stufe, oder auf der ſechſten höhern Stufe hat. Alſo:



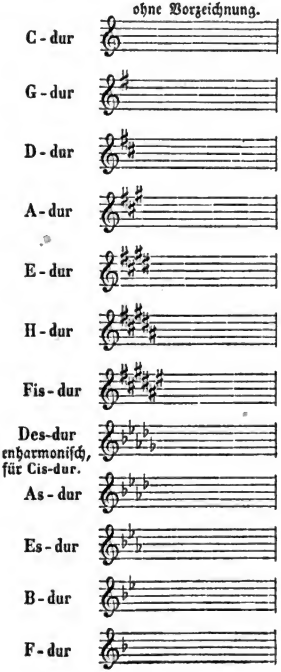
Bei dieſer Vorzeichnungsart, die allgemein feſtgehalten wird, hat nun A-moll nichts vorgezeichnet, weil C-dur nichts vorgezeichnet hat. Es iſt alſo in der Vorzeichnung die alte Tonleiter ohne erhöhete Septime beibehalten worden. Soll dieſe Septime, wie bei b. in Moll vorkommen, ſo wird ſie im Laufe des Tonſtücks in den einzelnen Takten hinzugefügt; desgleichen, wenn Sexte und Septime erhöht werden ſollen, wie bei c. — Niemals aber werden die erhöhete Sexte und Septime vorgezeichnet, obgleich Einige die Vorzeichnung der erhöheten Septime vorgeſchlagen haben. Offenbar würden wir dadurch in große Unordnung gerathen, ſogar dahin, daß wir b und ♯ unter einander gemiſcht vorzeichnen müßten, z. B.:



In ſolche Verwirrung aller Ordnung hat ſich Niemand ſetzen wollen, als nur die allzu Neuerungsſüchtigen, mag auch dabei noch ſo viel Gutes zu Grunde gehen. Es iſt aber zum Glück nicht ſo weit gekommen und wird es hoffentlich auch nicht. Unſere Vorzeichnung iſt alſo nicht ſonderbar, wie Etliche meinen, ſondern ſie iſt höchſt vernünftig, denn ſie entrückt uns nicht blos vielen Verlegenheiten, Irrungen und Thorheiten, ſondern ſie bringt uns außerdem noch viele Vortheile, deren einige wir erſt in der Harmonielehre deutlich begreifen werden, weshalb wir hier davon ſchweigen. Man hat ſogar auf dieſe Vorzeichnung, die ſich auf die alte Tonleiter gründet, alſo nicht aus der Luft gegriffen iſt, einen ſehr guten Zuſammenhang der Tonarten in beiden Geſchlechtern gegründet, der von größter Wichtigkeit iſt. Man nennt eine Dur- und eine Moll-Tonart, die mit einander einerlei Vorzeichnung gemein haben

Paralleltonarten.

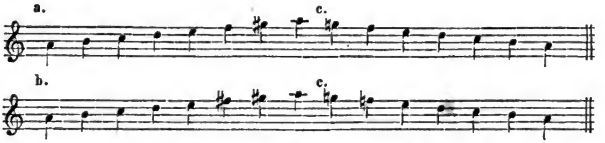
Wir wollen ſogleich die Paralleltonarten von Dur und Moll einander gegenüber ſtellen. Die gegebene Regel wird ſich dabei beſtätigen.



Digitized by Google

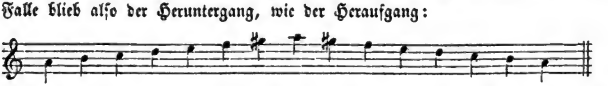
Aus dieser Regel geht natürlich zugleich hervor, daß wir aus der Vorzeichnung allein nichts weiter erkennen, als daß ein Tonstück auf irgend eine Durtonart oder auf ihr Parallelmoll gegründet ist. Ob die Vorzeichnung Dur oder Moll zum Grundtone setzt, das sagt sie nicht, erstlich, weil das nach der alten Tonleiter sogar falsch gewesen wäre, und zweitens weil sie, ohne Unordnung anzurichten, die große Septime auch dann nicht vorzeichnen konnte, als sie angefangen hatte, dem Sinne der Neuern schlechthin nothwendig zu scheinen. Man zeichnete dann z. B. in A-moll das gis, als die große Septime, im Laufe des Tonsatzes in allen Takten vor, wo man es nöthig hatte. Wenn nun das gis im Verhältniß zu a öfter vorkommt, so kann man daraus schließen, daß der Tonsatz, der vorn keine Vorzeichnung hat, nicht aus C-dur, sondern aus A-moll geht. So drückt man sich aus, wenn man sagen will, daß ein Tonsatz auf A-moll gebaut ist und diesen Ton zum Grundtone seiner Stufenreihe gemacht hat. Gewöhnlich zeigt sich dies gleich im Anfange, und eben so oft am Ende eines Tonsatzes. Noch deutlicher werden wir dies in der Harmonielehre erkennen.

Sehr lange Zeit begriffen aber auch selbst die Neuern, denen sich die große Septime beim Heraufsteigen der Tonleiter auch von Moll ins Blut gesetzt hatte, daß sie beim Herabgange der Tonleiter nicht nöthig sei. Daher ließen selbst diese ausschließlichen Liebhaber der großen Septime im Heraufsteigen diese große Septime wieder weg, sobald die Molltonleiter herabstieg. Man ließ sie also wie bei a und b heraufgehen, immer aber wie bei c herunterfallen:



Dies war lange die gewöhnliche Molltonleiter. Nach dem Herabgange derselben bestimmte man die Vorzeichnung, die auch geblieben ist und bleiben muß.

Es fanden sich doch aber auch Fälle, wo es den Tonsetzern lieb war, auch beim Heruntergehen das gis zu behalten. Dann brauchte man es. Das lag jedoch nicht im Gesetze der Tonleiter, sondern in ihren Harmonien, die sie anwenden wollten. In diesem Falle blieb also der Heruntergang, wie der Heraufgang:



Als man nun in den neuesten Zeiten gar nicht genug scharfe Fortschritte erwischen konnte, so kam man auf die Einseitigkeit, es für eine Nothwendigkeit auszugeben, daß die Molltonleiter schlechthin nur richtig sei, wenn sie, wie im letzten Beispiele, auf eine und dieselbe Weise herauf- und herabschritte. Und es gibt noch welche unter den Neuern, die dies für das einzig Rechte ausgeben. Allein das widerspricht sich in sich selbst. Denn erstlich wäre dann die weiche Tonleiter ohne Vergleich viel härter als die harte. Wollte man also consequent sein, so müßte man die Sache gerade umkehren und die weiche die

Digitized by Google

harte, die harte Tonleiter aber die weiche nennen. Dann hat man zweitens das Wesen der weichen Tonleiter nicht bedacht. Man hat Dur mit dem Männlichen, Festen, Bestimmtsichern verglichen: Moll dagegen mit dem Weiblichen, Schmiegsamen und Nachgiebigern. Der ganze Vergleich ist auch recht gut. Wenn man nun aber dennoch vom Weiblichen verlangt und es zum unerläßlichen Grundsatze erhebt, es soll noch viel härter und schärfer sein, als das Männliche, sein noch dazu immer nur fragliches Recht ohne Nachgeben mit eiserner Gewalt behaupten, durchaus nicht mehr schmiegsam sein, noch nach dem Milden streben: so hätte man ja dem Weiblichen seine schönsten Tugenden todtgeschlagen! Allein so verkehrt ist das Leben nicht. Diese Steifheit und Härte erlangt das Weibliche nur in vorübergehenden Zeiten der gereiztesten Leidenschaft, wo das Weib allerdings viel härter werden kann, als der Mann: aber es hält nicht aus, zum Glücke der Welt, und verliert sich wieder in jene sanfte Schmiegsamkeit und Beweglichkeit, die dem Weibe so wohl steht. — Endlich widerspricht auch die ganze harte Annahme der Praxis der Tonkunst. Wir gebrauchen eine dieser Tonleitern in Moll so gut, als die andere. Und so müssen wir sie auch alle drei festhalten, und üben, weil alle drei vorkommen. Die älteste aber, ohne große Septime, gibt den Grund für die Vorzeichnung, hat auch außerdem noch ihr Gutes für den, der es zu benutzen weiß. — Wir hoffen die Sache deutlich gemacht zu haben; sie ist wichtig: denn nichts ist, auch in der Kunst, so gefährlich, als die Einseitigkeit, die wider das Leben ankämpft, und nichts, als Unheil schafft.

Digitized by Google

Zwölftes Kapitel.

Fingersatz der Dur- und Molltonleitern für das Pianoforte.

Diese Uebungen sind so nothwendig, daß man so oft zu ihnen zurückkehren muß, bis man sie genau in den Fingern hat. Jeder, der Musik lernen will, wenn er auch das Klavier nicht zur Hauptsache macht, sollte sich wenigstens so viel Geschicklichkeit im Klavierspiel erringen, daß er auf dem Pianoforte sich forthelfen kann. Die Vortheile sind zu bedeutend, als daß sich nicht Jeder gern die nicht zu schwere Mühe geben sollte.

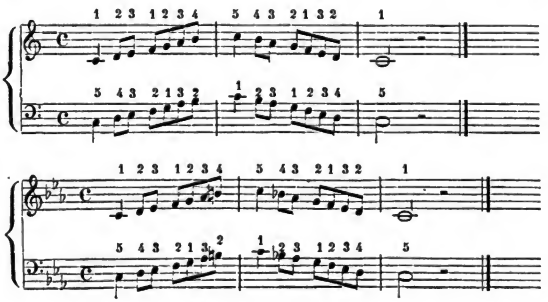
In der Regel wechselt man mit dem Untersetzen des Daumens unter den dritten und vierten Finger, desgleichen mit dem Ueberschlagen über den Daumen.

Man setzt den Daumen nicht auf eine Ober-, sondern auf eine Untertaste unter, weil man sonst der Hand großen Zwang anthun müßte.

Auf allen Untertasten fängt man die Tonleiter in der rechten Hand mit dem Daumen, in der linken mit dem kleinen Finger an, wenn es aufwärts geht. Kommt einmal dabei der Daumen auf eine Obertaste, so fängt man statt des fünften Fingers mit dem vierten an, oder man übergeht einen Finger, wenn man es versehen hat. Zwar ist es nicht in allen Fällen verboten, den Daumen (und den fünften Finger) auf eine Obertaste zu bringen: allein es ist nur in den Fällen erlaubt, wo der Handlage dadurch kein Zwang angethan wird.

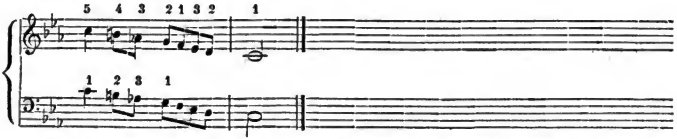
Aus diesen wenigen Regeln wird sich stets der Grund von selbst, bei nur einigem Nachdenken, finden, warum die angezeigte Fingerordnung die beste ist. Wir enthalten uns daher aller Worte, die nicht durchaus zur Sache gehören, im Gegentheile sie nicht selten schwerer machen, als sie an sich ist.

Um sich die Uebung möglichst zu erleichtern, spiele man anfangs nur durch eine Octave, erst mit der rechten, dann mit der linken Hand allein; endlich mit beiden Händen zusammen, als:



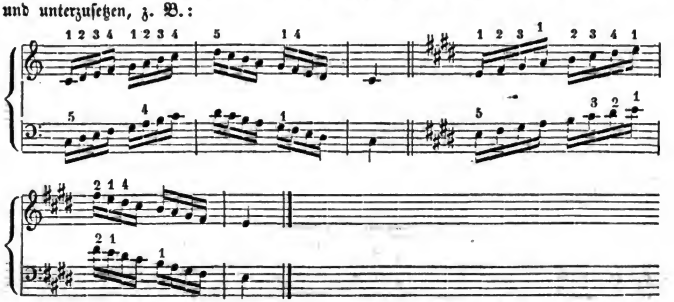
Digitized by Google

Wir haben hier, bei dieſem langſamern Heraufſchritt der Molltonleiter die vorgezeichnete Sexte beibehalten und nur die Septime erhöht, weil das jetzt, wo man einmal ſcharfe Tonſchritte mit beſonderer Liebe bevorzugt, nicht ſelten vorkommt. Ja ſelbſt beim Herabgange kann es ſich gar wohl treffen, daß in etwas langſamen Gängen die erhöhete Septime bleibt, als:



Aber das geſchieht nicht der Tonleiter, ſondern der ihr untergelegten Harmonie wegen, was wir erſt in der Lehre von der Harmonie völlig verſtehen lernen können. Der Tonleiter ſelbſt iſt eine ſolche Härte fremd. In Schnellgängen, wo keine beſondere Harmonie unter die Leitertöne gelegt wird, iſt es vorzuziehen, beim Heraufgange der Molltonleitern auch die Sexte, ſo gut als die Septime, zu erhöhen, folglich dem Moll nur ſein Hauptmerkmal, die kleine Terz, zu laſſen. Beim Herabgange gilt dann immer die Vorzeichnung. Hat man dieſe Tonleitern auf ſolche Art in ſeiner Gewalt, ſo hat es auch gar keine beſondere Schwierigkeit, ſich ſelbſt, nach unſerer Anzeige, die übrigen Mollfortſchreitungen hinzuzuthun, ſobald man es für nöthig erachten ſollte. Die ausdrückliche Beiſetzung in Noten wäre Papierverluſt.

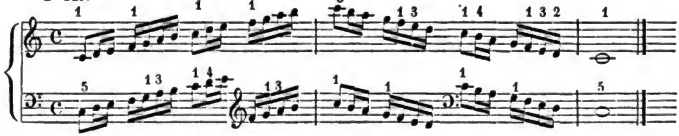
Nöthiger iſt die Erinnerung: Steigt eine Tonleiter nur einen Ton höher, als bis zur Octave, ſo ſetzt man den Daumen nicht unter den dritten, ſondern unter den vierten Finger, um einen Finger für den neunten Ton zu gewinnen. Natürlich ſchlägt man dann in der andern Hand auch den vierten anſtatt des dritten Fingers über. Es gilt dies aber nur, wenn die Lage der Hand, wegen der Obertaſten, nicht gezwungen wird bei der gewöhnlichen Applikatur zu bleiben und lieber noch einmal mehr überzuſchlagen und unterzuſetzen, z. B.:



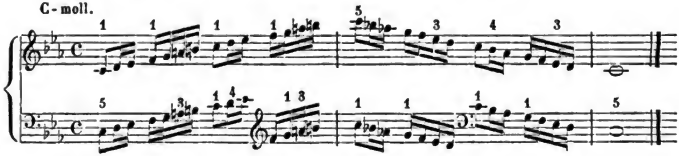
Man wird ſich nun von ſelbſt ſagen, warum bei E-dur es beſſer iſt, das Hilfsmittel nicht anzuwenden, ſondern bei der gewöhnlichen Fingerfolge zu bleiben. Das gilt für alle Fälle. Nun zur Hauptſache dieſes Kapitels.

Digitized by Google

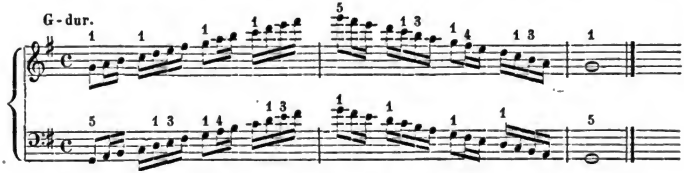
C-dur.



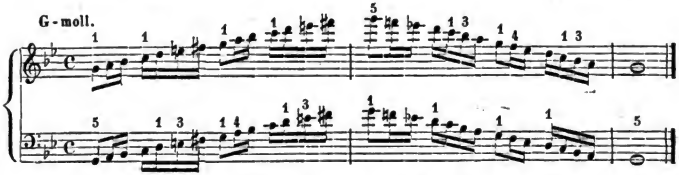
C-moll.



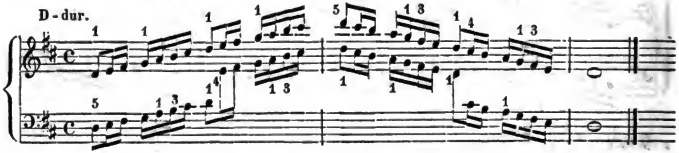
G-dur.



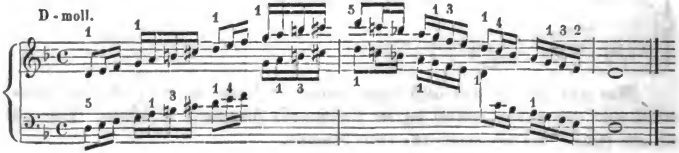
G-moll.



D-dur.



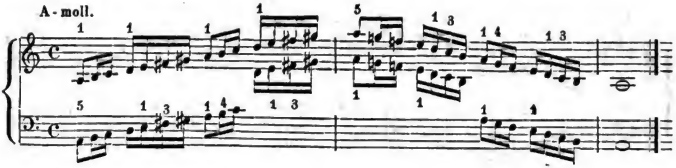
D-moll.



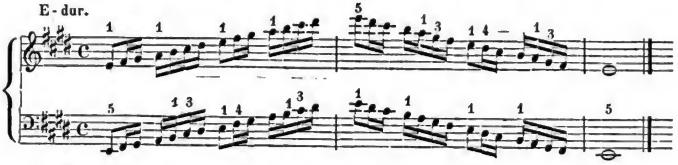
Digitized by Google

A - dur.

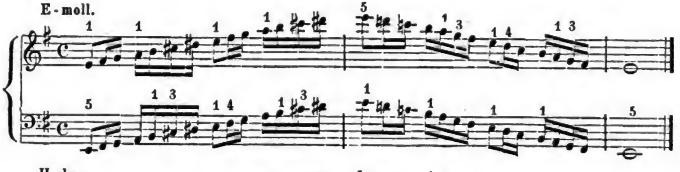
A - moll.



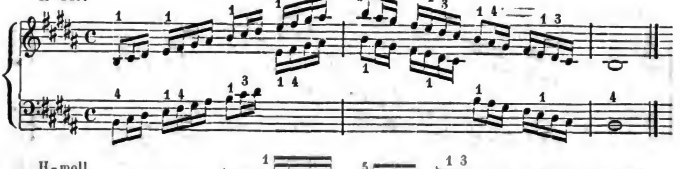
E - dur.



E - moll.



H - dur.

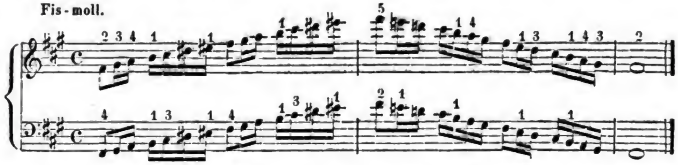


H - moll.

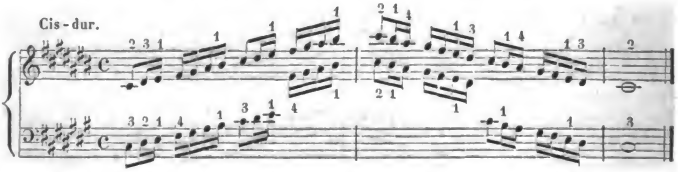
Digitized by Google

Fis-dur.

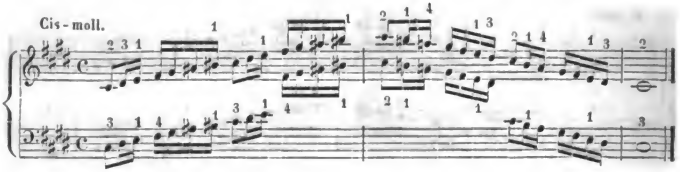
Fis-moll.



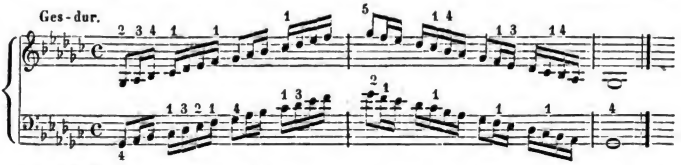
Cis-dur.



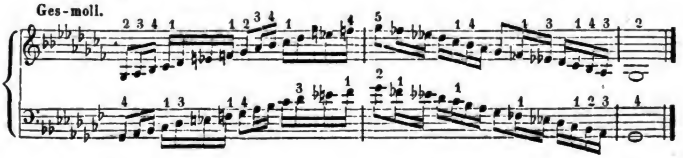
Cis-moll.



Ges-dur.

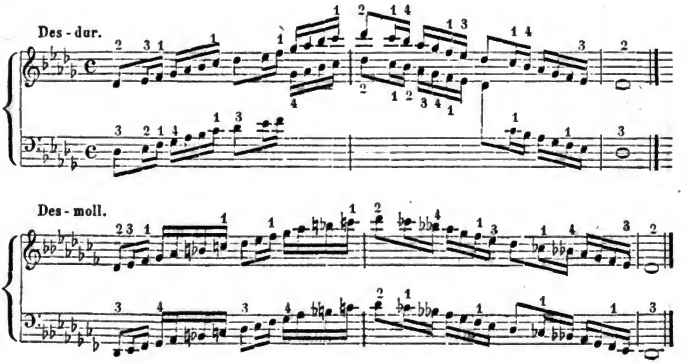


Ges-moll.

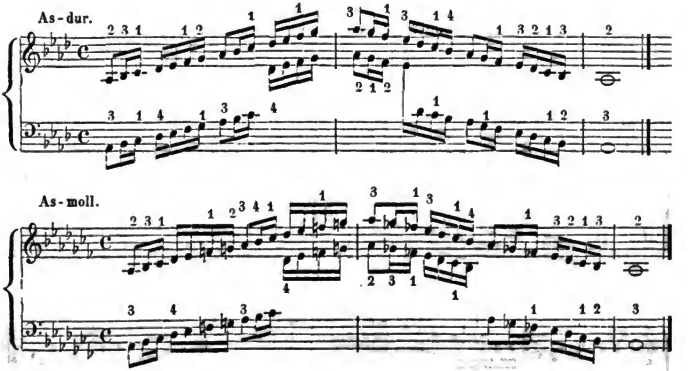


Digitized by Google

Ges-dur iſt mit Fis-dur enharmoniſche Verwechslung. Beide werden zuweilen einem Tonſtücke vorgezeichnet; je nachdem der Komponiſt ſeine harmoniſchen Gründe für das Eine oder das Andere hat. — Ges-moll hingegen wird nicht einem beſondern Tonſtücke vorgezeichnet; man nimmt in der Regel Fis-moll dafür. Allein im Laufe eines Tonſatzes kommt auch Ges-moll zuweilen vor. Man thut daher wohl, ſich mit der Tonleiter bekannt zu machen.

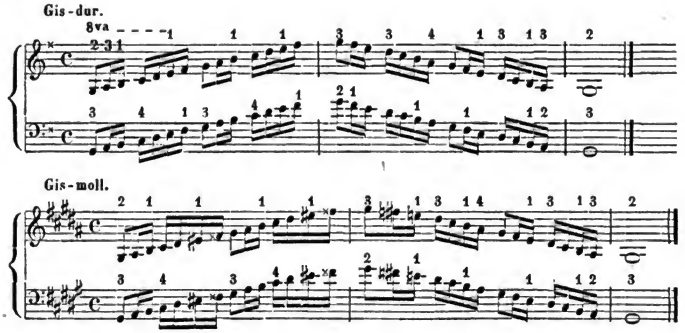


Des-dur kommt als Vorzeichnung noch öfter, als Cis-dur vor. Des-moll dagegen nur im Laufe eines und des anderen Tonſatzes; man zeichnet lieber Cis-moll vor.



As-dur wird ungleich öfter, als Gis-dur, die enharmoniſche Verwechslung mit As, vorgezeichnet. Man wählt immer gern die geringeren Vorzeichnungen. Aus demſelben Grunde kommt Gis-moll viel öfter vor, als As-moll.

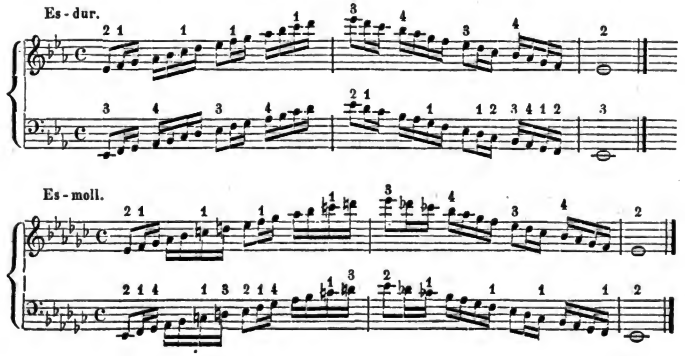
Digitized by Google



Wenn Gis-dur einmal als Vorzeichnung nöthig würde, so müßte es alle einfachen Kreuze bekommen, und das erste fis müßte in ein Doppelkreuz verwandelt werden.

Da wäre es gewiß viel besser, man setzte die Vorzeichnung der einfachen Kreuze sämmtlich voraus, und schriebe nur das Doppelkreuz als Vorzeichnung hin, wie es hier geschehen ist. So könnte man übersichtlicher auch mit den Doppelbeen verfahren. Man würde demnach bei Ges-moll nur bb und eses vorzuzeichnen haben, und bei Des-moll, würde es einmal nöthig, nur bb.

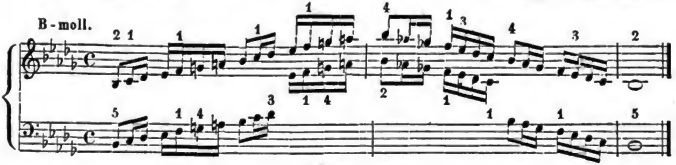
Wollte man dennoch fortfahren, auch die einfachen Kreuze und Bee mit anzugeben, so würde es doch in besserer Aufeinanderfolge auf solche Art geschehen müssen, daß die Doppelbee und Doppelkreuze hinter die einfachen zu stehen kämen. Z. B. im Des-moll:



Digitized by Google

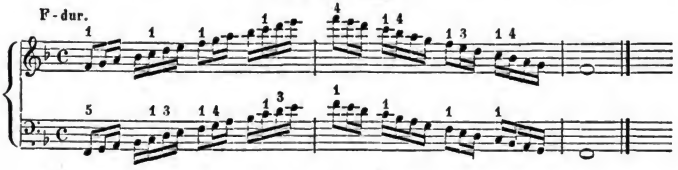
B-dur.

B-moll.

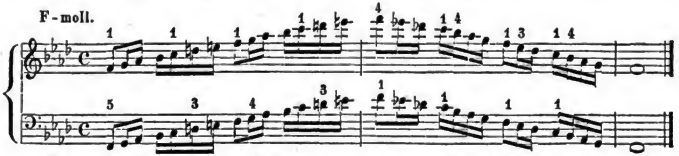


oder: u. ſ. w.

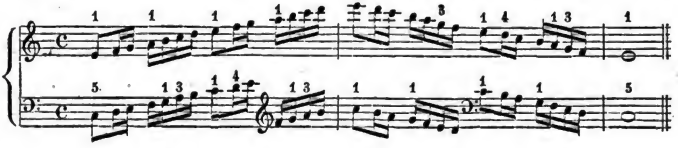
F-dur.



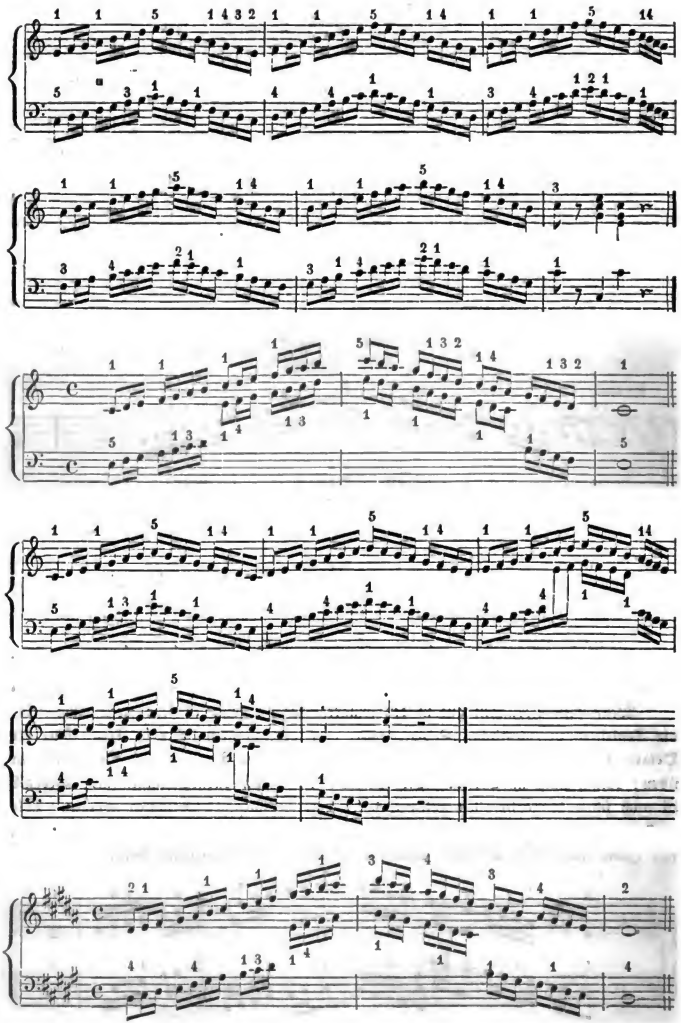
F-moll.



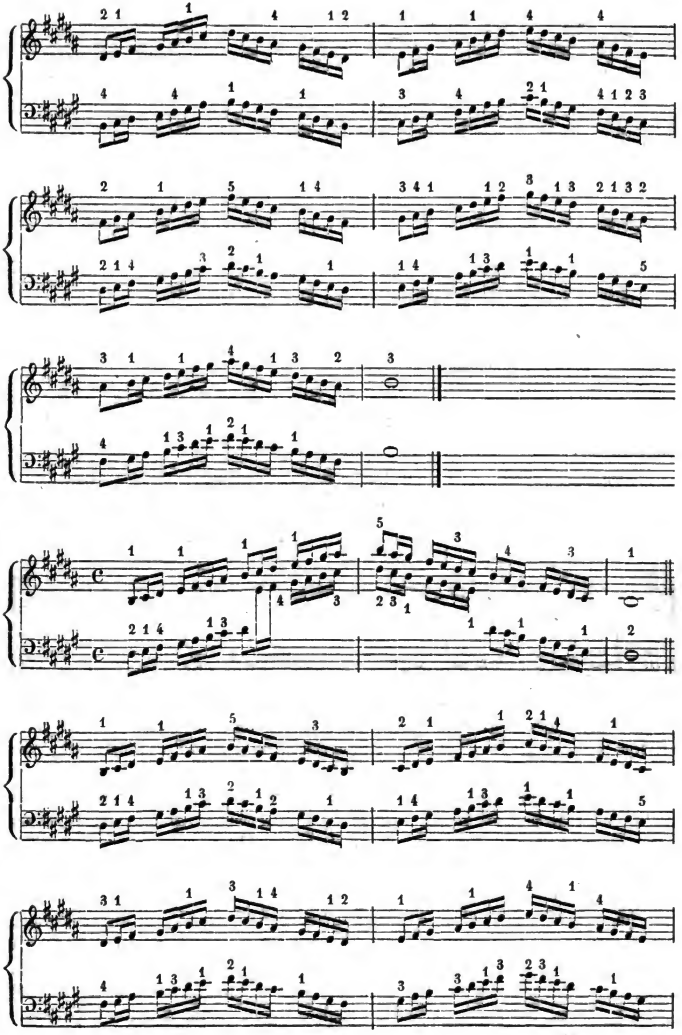
Wenn dieſe Uebungen gut in den Fingern liegen, wird es ſehr zweckmäßig ſein, die Tonleitern in eigentlichen Terzengängen, oder anfangs noch lieber in Terzen über der Octave, d. i. in Decimen (dem zehnten Tone, welches die Terz über der Octave iſt) zu üben; darauf auch in Sexten. Die Gewandtheit wächſt dadurch ungemein. Deshalb iſt auch ſchon lange in allen guten Schulen darauf Rückſicht genommen worden. Wir wollen nur einige Beiſpiele davon geben; die übrigen in den andern Tonleitern kann ſich Jeder leicht ſelbſt aufſetzen, womit er an Einſicht ſehr zunehmen wird.



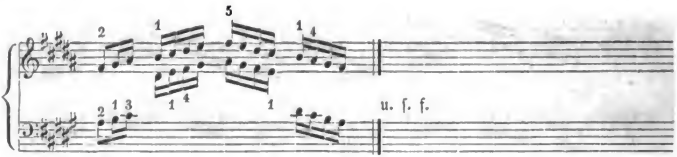
Digitized by Google



Digitized by Google

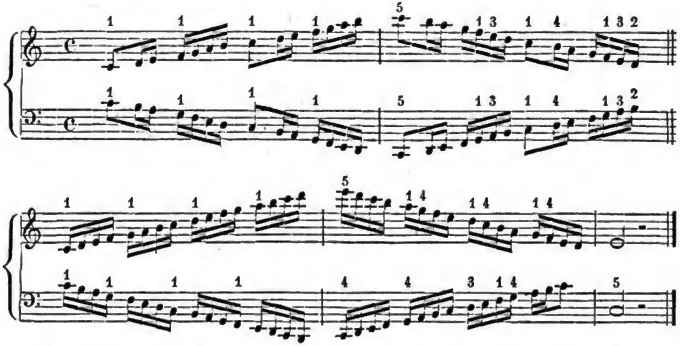


Digitized by Google



Wir haben noch ein Beispiel in H-dur gegeben, damit man sich desto leichter darnach die übrigen Tonleitern mit verschiedenen Vorzeichnungen einrichten lerne. Die Fingerordnung richtet sich nach der Lage der Obertasten und bleibt, wo möglich, in der Folge, die in den Tonleitern jeder Vorzeichnung angegeben worden ist.

Dasselbe gilt von den Tonleitern, die in beiden Händen eine entgegengesetzte Richtung nehmen. Ihre Uebung ist gleichfalls von großem Nutzen. Es ist an einem Beispiele genug. Man kann die übrigen alle nach Angabe des Fingersatzes der vorigen Tonleitern von selbst ohne viele Mühe finden.



Für nicht wenige Notenfiguren läßt sich mehr als ein guter Fingersatz nehmen, je nachdem man den Daumen unter den dritten oder unter den vierten Finger setzt, und umgekehrt mit dem Ueberschlage der größern Finger über den Daumen ändert. Kommt dadurch die Hand nicht in eine schlechte, oder gezwungene Lage, so ist darüber nicht zu streiten. Auch weichen die Meister selbst in ihren angenommenen Fingersätzen in Einem und dem Andern von einander ab. Es ist aber nicht gut, wenn man sich nach Allen richtet und seinen Fingersatz zu oft ändert; man kommt bei dem ewigen Wechsel zu keiner Sicherheit.

Im Allgemeinen soll man nicht ohne Ursache zu viel überschlagen oder untersetzen, sondern sich in geeigneten Fällen, die wir angedeutet haben, auch mit dem Nachziehen oder Uebergehen eines und des andern Fingers helfen. Nur sorge man dabei, was nicht genug eingeschärft werden kann, daß die Hand in keine schlechte Lage komme. Das ist in der letzten Zeit den Anfängern um so dringender zu empfehlen, weil eine außerordent-

Digitized by Google

liche Bravour nicht weniger Pianofortespieler eine solche Menge Freiheiten oder Licenzen eingeführt hat, daß die Regel, auf die sich zuletzt doch Alles gründet, nur zu sehr in den Schatten gestellt worden ist. Licenzen aber haben wir nicht zu lehren; die macht sich Jeder selbst. Man sollte sie sich jedoch nicht eher erlauben, als bis man Herr über die Ordnung geworden ist. Diese muß man erst kennen und verstehen; man hat ja sonst kein Recht und kein Geschick zu einer vernünftigen Wahl.

Auch das Klavierspiel hat, wie Alles in der Welt, seine Mode. Nur sind nicht alle Moden gesund, nicht einmal geschmackvoll.

Man muß sich, vorzüglich anfangs, nur nach den Meistern richten, die mit einer gewissen Besonnenheit verfahren und sich nicht Alles erlauben, was ihnen in den Sinn kommt. Man muß erst geschickt und verständig gehen lernen, bevor man fliegen will. Die gegebenen Regeln sind aber von den vorzüglichsten Klaviermeistern bestätigt. Man wird auch schon genug mit ihnen ausrichten können, wenn man sie nach und nach sich gehörig zu eigen gemacht hat. Auf einmal erwirbt man sich diese Fertigkeiten nicht. Ja, es ist nicht einmal zu rathen, allzu lange hinter einander fort mechanische Uebungen zu treiben; sie stumpfen im Uebertreibungsfalle den Geist so sehr ab, daß mehr dabei verloren, als gewonnen wird.

Da nun die Naturen und Anlagen der Menschen höchst verschieden sind, kann man auch nicht sagen, wie vielmal Einer irgend eine Uebung hinter einander wiederholen soll. Das fühlt Jeder selbst am besten. Das Einzige gilt für Alle: Man muß so oft mit Aufmerksamkeit und gutem Willen zu ihnen zurückkehren, bis eine fühlbare Rundung einigermaßen darin errungen ist.

Man spiele anfangs langsam, damit man sich nicht das Stolpern und Stottern angewöhnt. — Wir werden später noch einige Regeln geben, am Orte, wo ihre Nothwendigkeit am Besten und Leichtesten einleuchtet.

Digitized by Google

Dreizehntes Kapitel.

Intervallenlehre.

Das lateinische Wort Intervall heißt Zwischenraum. Diesen kann man sich nicht anders denken, noch weniger ihn messen, als wenn man von einem festen Gegenstande ausgeht und bis zu einem andern hin, der in irgend einer Entfernung von dem ersten steht. Was zwischen beiden Gegenständen liegt, ist der Raum der Entfernung, in welchem beide von einander stehen. Nach diesen beiden Gegenständen wird nun der größere oder geringere Zwischenraum bestimmt angegeben nach richtiger Ausmessung. Das ist in der Musik nicht anders, als überall: nur bekümmert sich der ausübende Musiker nicht um die Zahl der Schwingungen, die ein Ton gegen einen andern gehalten, in einer und derselben Zeit mehr oder weniger macht; er ist vielmehr, unbekümmert um die eigentlichen Zahlenverhältnisse in welchen zwei Töne von einander stehen, mit der Beschaffenheit des tiefern und höheren Tones, welche beide mit einander verglichen worden sind, vollkommen zufrieden. Er faßt das gegenseitige Verhältniß eines tiefern zu einem höhern oder zuweilen auch zu einem noch tiefern Tone, als der Ausgangston ist, mit dem Gehör auf, und merkt sich dieses Verhältniß sinnlich, ohne weiter nach dem Zahlenmaaß der Schwingungen zu fragen, was er mit Recht den Akustikern und mathematischen Tongelehrten überläßt. Fast jeder ausübende Musiker hat vor nichts mehr Scheu, als vor solchen Rechnungsauseinandersetzungen. Zum Glück sind sie auch nicht nöthig für die Ausübung der Tonkunst. Denn ein gewisses Maaß der Entfernung zweier Töne von einander ist uns durch unsere vortreffliche Notenschrift doch gegeben. Es ist dies der Schritt von einem angenommenen Grundtone aus durch seine 7 diatonischen Stufen bis in die achte. Wir wissen Alle, daß die zweite Stufe dem Grundtone näher liegt, als die dritte, und diese näher, als die vierte, u. s. f. Maaßlos sind wir also auch in der praktischen Musik nicht; es wäre auch ein Unglück. Die Tonkunst hätte sich ohne ein solches augenfälliges Maaß gar nicht bis zu unserer Höhe erheben können. Es ist aber der praktischen Musik um die beiden Töne zu thun, die an den Grenzpunkten dieses Maaßes stehen. Und so verstehen wir unter Intervall das Verhältniß irgend eines höhern oder tiefern Tones zu seinem Grundtone, von welchem aus die Tonverhältnisse ihre Namen und ihre bestimmte Tonhöhe erhalten. Wir sprechen also hier von dem genauer anzuzeigenden Verhältnisse eines Grundtones zu seiner zweiten, dritten, vierten, fünften Tonstufe, oder zu seiner Secunde, Terz, Quarte, Quinte u. s. w.

Da wir nun nicht blos eine diatonische, sondern auch eine chromatische Skala haben, und das Verhältniß der Halbtöne zu einem festgesetzten Grundtone sowohl durch Erhöhungs- als Erniedrigungs-Zeichen verändert werden kann, und zwar auf jeder diatonischen Leiterstufe, so müssen wir auf jeder diatonischen Stufe das diatonisch geordnete Intervall von seiner nicht diatonischen Erhöhung und Erniedrigung durch Beiwörter

Digitized by Google

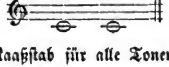
unterscheiden, welche uns die möglichen Arten der Veränderungen der Stufenverhältnisse zu einander bestimmt anzeigen.

Es ist nun nicht mehr genug, von der Prime, Secunde, Terz u. s. w. im Allgemeinen, nach diatonischem Verhältnisse zu reden, sondern wir haben uns jetzt besonders noch um die Unterabtheilungen jeder Tonstufe, in ihren verschiedenen Erhöhungs- und Erniedrigungs-Verhältnissen zu bekümmern. Denn mit jeder Veränderung entsteht ein anderer Ton, ein anderes Tonverhältniß zum Grundtone, was in der Ausübung der Musik, wie in der Wissenschaft streng beobachtet werden muß.

Setzen wir also einen Grundton, von welchem aus die Tonstufen jeder Art gezählt und ihre Verhältnisse zu ihm bestimmt werden. Wir wissen schon, daß jeder chromatische Ton als Grundton einer Tonleiter gesetzt werden kann. Zur Erleichterung der Einsicht nehmen wir den sogenannten Normalton C, weil dieser in Dur keine Vorzeichnung nöthig hat. Das ist der einzige Grund, warum wir gerade C und nicht D, oder Es u. s. f. wählen, denn das Verhältniß der Intervalle bleibt in allen angenommenen Grundtönen vollkommen dasselbe.

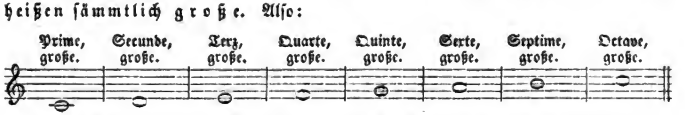
Natürlich kann der Grundton als solcher, nicht verändert werden, denn wir würden sonst wirklich allen Grund der Berechnung, oder der verschiedenen Tonverhältnisse geradehin einbüßen. Der Grundton muß also unverrückt derselbe bleiben, d. h. alle Tonverhältnisse und ihre Benennungen müssen sich auf ihn beziehen. Wenn demnach auch Hunderte den Grundton angeben, so müssen sie Alle auf einer und derselben Tonhöhe zusammenstimmen. Daher wird der Grundton auch Unisonus genannt, d. h. der Einklang.

Da er also durchaus keinen Unterschied der Höhe und Tiefe zuläßt, so bleibt er der für irgend einen Tonsatz unveränderliche Ausgangston, nach welchem die Höhen- oder Tiefenentfernung aller andern bestimmt wird. Er ist der feste, unveränderliche Punkt, um welchen sich alle Tonverhältnisse drehen. Er ist daher auch natürlich kein Intervall, weil er immer nur eine und dieselbe Tonhöhe haben, und keinen Zwischenraum zulassen darf. Also:



Als solcher bildet er den Maaßstab für alle Tonentfernungen, zunächst und vorzüglich in den Tonleitern bis zur Octave.

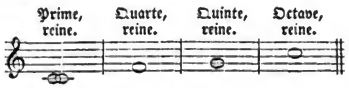
Alle Stufenentfernungen der Durtonleitern von der ersten an heißen sämmtlich große. Also:



Man sieht also dabei nicht auf die verschiedene Entfernung einer Tonstufe von der andern, ob sie einen sogenannt ganzen oder halben Ton bildet, sondern allein auf ihr diatonisches Durverhältniß zum Grundtone.

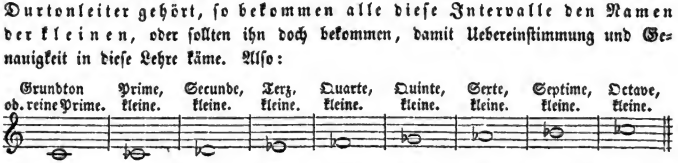
Digitized by Google

Unter diesen großen, oder diatonischen Durleiterstufen zeichnet man nach alter Weise 4 Leitertöne noch dadurch aus, daß man sie auch *reine* nennt. Diese sind: Der Unisonus, die diatonische Quarte, die diatonische Quinte und die dem Unisonus völlig angemessene, mit ihm übereinstimmende Octave. Also:



Freilich müssen alle Töne in ihren Verhältnissen zum Grundtone rein sein; und in so fern ist der Ausdruck nicht der beste. Man hat ihn aber beibehalten, gewisser harmonischer Gründe wegen. Da er jedoch auch deshalb nicht einmal unumgänglich nothwendig ist, so wäre es gerathener, man gäbe ihn auf. Da das bis jetzt noch nicht geschehen ist, und die Meisten sowol schriftlich, als mündlich davon reden, so müssen wir wissen, was man darunter versteht.

Erniedrigt man nun diese diatonischen Durtonleiterstufen um einen kleinen Halbton durch ein Versetzungszeichen, das nicht schon zur Durtonleiter gehört, so bekommen alle diese Intervalle den Namen der kleinen, oder sollten ihn doch bekommen, damit Uebereinstimmung und Genauigkeit in diese Lehre käme. Also:



Der Grundton hat hier keine Veränderung bekommen; er bleibt C. Allein die Stufe, welche dieses C auf dem Notenplane einnimmt, kann erniedrigt und erhöht werden. Somit bekommt das Ces gegen den Grundton C ein anderes Tonverhältniß, was einen kleinen Halbton tiefer ist. Also muß es auch einen unterscheidenden Namen erhalten. Die Prime, als die erste Stufe, hat sich in einer andern Stimme gegen den Grundton C, der unveränderlich ist, erniedrigt und klingt anders, auch dem Tonhöheverhältniß nach, was hier allein berücksichtigt wird, als der Grundton C. Auf diese Art können sich alle diatonischen Durleiterstufen gegen ihren festen Grundton verändern. Geschieht es durch Erniedrigung um einen kleinen Halbton, so nennen wir die Intervalle, die gegen den festen, unveränderlichen Grundton so verändert werden, sämmtlich *kleine*.

Das thun aber leider nicht Alle; ja die Wenigsten haben bis jetzt unsern Vorschlag zur Berichtigung dieser Benennungen angenommen, ob man gleich durch Beibehaltung der alten schwankenden Ausdrücke die Erlernung außerordentlich erschwert, und nicht einmal im Begriffe selbst bestimmt ist. Die Secunde, Terz, Sexte und Septime nannte man von jeher klein, wenn ihnen in der Durtonleiter ein Erniedrigungszeichen vorgesetzt wurde. Alle thun es daher auch noch. Allein die Quarte und Quinte nannte man die *falsche*, wenn sie ein Erniedrigungszeichen erhielten. Viele fahren so fort, obgleich der Ausdruck übel ist, denn beide Intervalle sind nichts weniger, als falsch; man dürfte sie ja dann nicht gebrauchen, was doch von Allen geschieht.

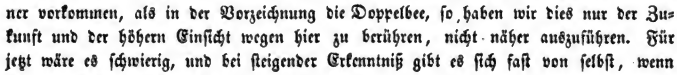
Digitized by Google

Um die Verwirrung noch größer zu machen, nennt man auch wohl die kleine Quinte (also c — ges) sogar noch die *verminderte*, was auch zuweilen der Quarte geschieht. Die kleine Prime und Octave pflegt man auch gewöhnlich die *verminderte* zu nennen. — Man hat also für ein und dasselbe Verhältniß dreierlei Benennungen; das ist denn doch zu viel, schafft Unsicherheit und Erschwerung, die man endlich einmal allgemein vermeiden sollte. Unsere angegebene Regel empfiehlt sich durch Folgerichtigkeit und Leichtigkeit.

Um nun alle möglichen Intervalle der Verkleinerung benennen zu können, nenne man diejenigen, die durch ein Doppelbee, oder überhaupt durch ein doppeltes Erniedrigungszeichen, deren keines in der Durtonleiter selbst liegen darf, um zwei kleine Halbtöne verändert werden, *doppeltklein*. Weil aber die doppeltkleinen Intervalle noch seltener vorkommen, als in der Vorzeichnung die Doppelbee, so haben wir dies nur der Zukunft und der höhern Einsicht wegen hier zu berühren, nicht näher auszuführen. Für jetzt wäre es schwierig, und bei steigender Erkenntniß gibt es sich fast von selbst, wenn es nur erinnert worden ist.

Erhöht man die diatonischen Durtonleiterstufen um einen kleinen Halbton durch ein Erhöhungszeichen, so heißen alle diese Intervalle übermäßige, oder sollten doch stets so heißen.

Grundton od. reine Prime.	Prime, übermäß.	Secunde, übermäß.	Terz, übermäß.	Quarte, übermäß.	Quinte, übermäß.	Sexte, übermäß.	Septime, übermäß.	Octave, übermäß.



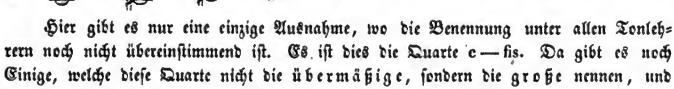
Hier gibt es nur eine einzige Ausnahme, wo die Benennung unter allen Tonlehrern noch nicht übereinstimmend ist. Es ist dies die Quarte c — fis. Da gibt es noch Einige, welche diese Quarte nicht die *übermäßige*, sondern die *große* nennen, und dafür die eigentliche Quarte der Tonleiter (also c — f) die *kleine*. Auch dies bringt Unordnung, die völlig grundlos ist, und nichts als Schaden schafft.

Die übermäßige Septime kommt fast gar nicht vor, weil sie mit der großen Octave nicht nur eine Tonhöhe bildet, sondern auch *in der Regel* richtiger so (als Octave) zu schreiben ist.

So wie man zuweilen *doppeltkleine* Intervalle als Ausnahmen nöthig haben kann, so ist es auch mit den *doppeltübermäßigen* Intervallen, was wir nur berühren.

Es bleiben uns noch die *verminderten* Intervalle übrig. Sollen sich diese von den schon erklärten Arten, wie nothwendig, gehörig unterscheiden, so können wir keine andern darunter verstehen, als solche, deren höherer Ton in seinem Durleiterverhältniß nicht gelassen, sondern klein gemacht worden ist, der untere Ton dagegen übermäßig. Also würden wir in C-dur folgende verminderte Intervalle erhalten:

Grundton.	Terz, verminderte.	Quarte, verm.	Quinte, verm.	Sexte, verm.	Septime, verm.	Octave, verm.	Secunde, NB. verm.



Es muß also bei verminderten Intervallen eine Verkleinerung des höher liegenden Tones und eine Erhöhung des untern vorkommen, wenn sie wirklich vermindert sein sollen.

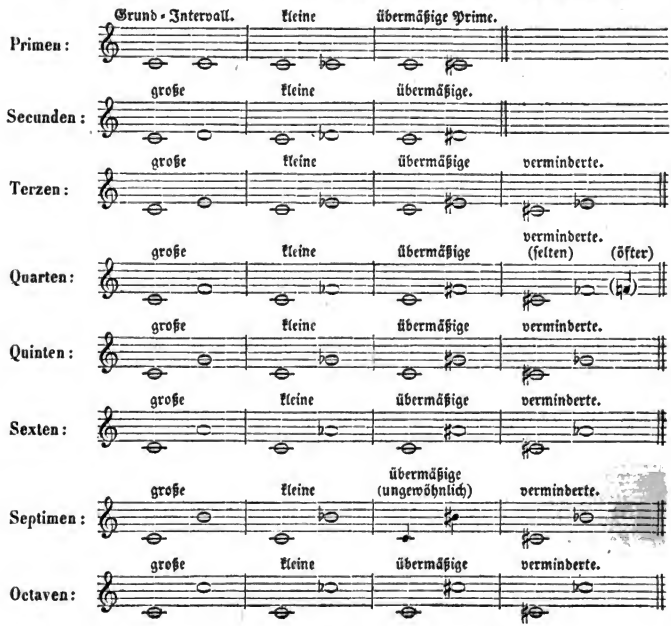
Nur kann, nach hergebrachter Annahme, zuweilen eine *einseitige Verminderung* eintreten, indem nur der Grundton seine Herrschaft der übermäßigen Prime eine kurze

Digitized by Google

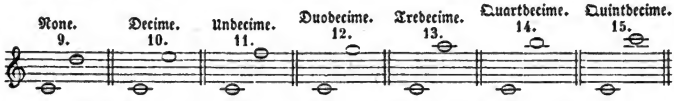
Zeit überläßt, ohne ſich jedoch der Herrſchaft völlig zu begeben, und dann bleiben die Oberintervalle unverändert. — Es iſt die ſeltene Ausnahme, die im Grunde nicht einmal nöthig wäre, was leicht bewieſen werden könnte, wenn es hier am Orte, und für Anfänger nützlich wäre. Außerdem würde der Ausdruck keine Bedeutung haben, die ihn von dem Dageweſenen beſtimmt unterſchiede. Und doch iſt der Unterſchied im Gebrauche der Kunſt wirklich da, und ſogar wichtig. Man hat aber leider in der Tonkunſt noch manche unbedachte Wortvermengung, die immer zugleich auch eine Begriffvermengung iſt, welche fortgeſchafft werden müſſen, damit man klar werde und dem Lernenden die Mühe und Arbeit nicht ohne Noth erſchwere.

Einige von dieſen verminderten Intervallen kommen nur höchſt ſelten vor; andere, beſonders die verminderte Septime, deſto häufiger. Die verminderte Secunde iſt nur noch am Ende der vorigen Notenzeile mit einem NB. angehangen worden, damit man ſieht, wie ſie gebildet werden müßte. Sie kann ſich aber noch weniger, als die übermäßige Septime, in Tonſätzen finden. Man ſieht, daß ſie auf dem temperirten Klaviere einen vollkommenen Unisonus bildet, alſo in temperirten Tonverhältniſſen gar nicht mehr zu den Intervallen gerechnet werden kann. Das iſt der Grund, warum wir ſie nicht in die eigentliche Reihe der verminderten Intervalle aufgenommen haben.

Zu deſto beſſerer Ueberſicht, wollen wir nun alle dieſe Intervalle tabellariſch zuſammen ſtellen:



Man pflegt die Intervalle auch noch über die Octave hinaus nach den Stufen des Notensystems zu zählen. Dann spricht man von einer None (die neunte Stufe), von einer Decime (die zehnte), Undecime (eilfte), Duodecime (zwölfte), Terzdecime oder Tredecime (Dreizehnte), Quartdecime (vierzehnte), Quintdecime (funfzehnte), u. s. f.

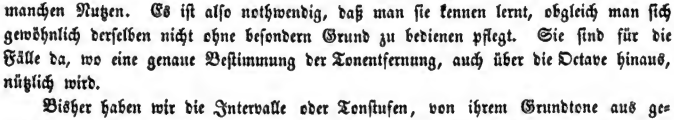


Es ist sichtbar, daß die None nichts anderes ist, als die Secunde über der Octave; die Decime nichts anderes, als die Terz über der Octave u. s. w.

Alle diese in die zweite Octave gehörenden Intervalle müssen daher natürlich auch alle die Abtheilungen haben, welche in der vorigen Tabelle angezeigt wurden, nämlich groß, klein, übermäßig, vermindert. Das ist so leicht, daß es keines nähern Beispieles in Noten bedarf.

Am häufigsten werden None und Decime genannt und gebraucht. Jetzt sind diese Erweiterungen über die Octave hinaus uns nur merkwürdig als Sprünge in eine höhere Octave. Sie haben auch noch in der Harmonielehre und für die Tonsetzkunst überhaupt manchen Nutzen. Es ist also nothwendig, daß man sie kennen lernt, obgleich man sich gewöhnlich derselben nicht ohne besondern Grund zu bedienen pflegt. Sie sind für die Fälle da, wo eine genaue Bestimmung der Tonentfernung, auch über die Octave hinaus, nützlich wird.

Bisher haben wir die Intervalle oder Tonstufen, von ihrem Grundtone aus gerechnet, nach Oben gezählt und benannt. Das ist die gewöhnliche Weise, die stets gilt, wenn nicht ausdrücklich dazu gesetzt wird, daß man die Tonverhältnisse einmal nach Unten zählen und benennen will. Man erhält folglich dadurch eine Untersecunde, Unterterz u. s. f.:



Es ist nicht selten von praktischem Nutzen; hat auch nichts Schweres. Natürlich leiden die Untertonstufen dieselbe Veränderung, als diejenigen nach Oben; man hat also große, kleine Untersecunden, Unterterzen, u. s. f., gerade wie nach Oben. Das versteht sich nun von selbst.

Man nennt dies ganz zweckmäßig die Umkehrung der Intervalle.

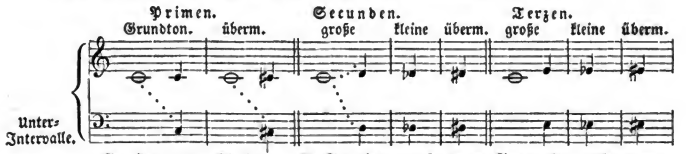
Diese Umkehrung hat so viel Merkwürdiges, daß es Schade wäre, wenn wir sie nicht hersetzen wollten. Der Nutzen ist nicht unbedeutend und überwiegt die geringe Mühe, die sich der Lernende dafür zu geben hat, bei Weitem.

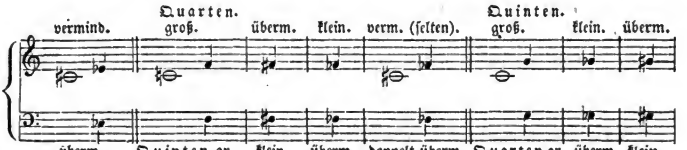
Wir haben nichts nöthig, als daß wir das Intervall nach Oben, vom Grundtone aus, im zweiten Liniensysteme eine Octave tiefer setzen, so haben wir die Umkehrung aller Intervalle im Verhältnisse zum Grundtone, den wir als ganze Note voranstellen

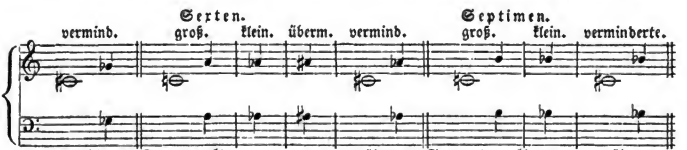
Digitized by Google

wollen, und ſeine Ober- und Unter-Intervalle als Viertel in den beiden Linienſyſtemen, deren zweites die Umkehrung enthält.

Dabei werden ſich uns ganz beſondere Ergebniſſe enthüllen. Alſo:







Wir ſehen zunächſt, daß aus dem Einklang in der Umkehrung eine Unteroctave wird; aus der Secunde eine Unterſeptime; aus der Terz eine Unterſexte; aus der Quarte eine Unterquinte; aus der Quinte eine Unterquarte; aus der Sexte eine Unterterz; aus der Septime eine Unterſecunde; aus der Octave aber wird der Unisonus (Einklang).

Dies pflegt man mit den beiden unter einander geſetzten Zahlenreihen auszudrücken:

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

Das kann unmöglich ſchwer fallen, denn die Verhältniſſe der Umkehrung liegen deutlich vor Augen, und die Worterklärung wird die gegebenen Zahlenreihen nicht dunkel laſſen.

Betrachten wir dieſe Umkehrungen der Ober-Intervalle in Unter-Intervalle aufmerkſam, ſo ſehen wir, daß die vier Hauptintervalle der diatoniſchen Durtonreihe, oder der Reihe der großen Intervalle, nämlich Grundton, Quarte, Quinte und Octave, in ihrer Umkehrung groß bleiben, während die 4 andern großen Intervalle der Durtonleiter in ihrer Umkehrung zu kleinen werden. Das iſt ein ſehr bemerkenswerther Unterſchied, ein Vorzug, der nur jenen 4 erſtgenannten Intervallen eigen iſt und ſie vor allen andern beſonders hervorhebt.

Wenn nun die Intervalle des Grundtons, ſeine Octave, Quarte und Quinte in der Umkehrung ſich nicht in kleine verwandeln, wie es bei der Secunde, Terz, Sexte und Septime der diatoniſchen Durleiter wirklich geſchieht, ſondern groß bleiben: ſo kön-

Digitized by Google

nen auch die übermäßigen Intervalle des Grundtons, der Quarte, Quinte und Octave sich folgerecht nicht in verminderte, sondern nur in kleine verwandeln. Und so ist es wirklich, wie uns die vorige Tabelle es klar zeigt.

Je mehr man unser Tonsystem verständig durchdringt, je genauer man es durchforscht, desto lebendiger wird man von einer Bestimmtheit dieses Systems überrascht, welche die Seele mit steigend hellerer Freude erfüllt.

Das ist auch einer von den Gründen, welche unsere Vorfahren bestimmt haben, diesen 4 ausgezeichneten Intervallen einen ausgezeichneten Beinamen zu geben. Sie haben jene Intervalle darum reine genannt, weil sie ihre Beschaffenheit in der Umkehrung nicht verändern. Sie haben nur nicht den besten Namen gewählt, während sie den Vorzug selbst sehr richtig erkannt haben. Man könnte sie Grundintervalle nennen, die in der Umkehrung sich nicht verändern, sondern bleiben, was sie sind, groß.

Es gelten also für die Umkehrung der Intervalle folgende Regeln:

Die 4 großen Grundintervalle bleiben auch in ihrer Umkehrung große Intervalle, verändern also ihre Natur nicht. — Das drückten unsere Vorfahren so aus: die reinen Intervalle (nämlich Grundton, Quarte, Quinte und Octave, wenn sie groß sind) bleiben auch in der Umkehrung rein. — Es liegt ein großer Sinn darin.

Die 4 übrigen großen Intervalle verwandeln sich in ihrer Umkehrung in kleine.

Dieselben 4 übermäßigen Intervalle verwandeln sich in der Umkehrung in verminderte, nnd die verminderten in übermäßige.

Durch diese Einsicht haben wir viel gewonnen, auch für sicheres und bewußtes Treffen der Töne. Es kommt damit Verstand in die praktische Tonkunst, nicht blos jene mechanische Fertigkeit, mit welcher wohl ein Musikant zufrieden sein kann, aber kein gebildeter Mensch, kein Musiker.

Wir verlangen aber auch nicht, daß man dies Alles gleich beim ersten Durchlesen völlig und ohne Lücke sich in die Seele prägen soll; die Kunst ist nicht so etwas Geringes, daß man gleich darin Meister werden könnte, was erst nach und nach dahin gebracht werden kann. Man kehre daher zu dergleichen Hauptkapiteln von Zeit zu Zeit wieder zurück, wie wir schon öfter gerathen haben: dann wird es in der Seele immer heller, und der Nutzen wird immer größer werden. Vor der Hand verlangen wir nur, daß man sich die großen und kleinen Intervalle besonders recht genau merkt; das Verständniß der übrigen, wenn es ja anfangs nicht gleich völlig genau behalten werden sollte, was doch nicht zu schwierig ist, wird beim Wiederhelen sich schon festsetzen. Was man aber anfangs am Schwersten versteht, das wird man auch größtentheils am Schwersten treffen.

Endlich haben wir nach diesen Umkehrungs-Verhältnissen der Intervalle eine hellere Einsicht in das Wesen des schon erwähnten Quarten- und Quintenzirkels, nach welchem sich die Dur- und Molltonarten an einander reihen, gewonnen. Wir sahen nämlich, daß sich die Kreuze immer um eins vermehren, wenn wir von Quinte zu Quinte herauf schreiten und stets die nächste Quinte zum Grundtone machen, als von C zu G (welches ein Kreuz erhält, fis), von G zu D (welches zwei Kreuze erhält, fis und cis) u. s. f. — Dagegen schritten die B-Vorzeichnungen im Quartenzirkel fort, nämlich von C zu F, welches ein b erhält; von F zu B, welches zwei B erhält, b und es u. s. f.

Digitized by Google

Nun ſind aber dieſe Quarten nach Oben nichts anderes, als Quinten nach Unten. Folglich haben die Erniedrigungszeichen in ihrer Reihenfolge dieſelbe Regel, als die Reihenfolge der Kreuze, nämlich eine Quintenfortſchreitung im umgekehrten Verhältniſſe, d. i. nach Unten, weil eben die Erniedrigungszeichen nach Unten führen. Und ſo erkennen wir auch hierin eine vollkommene Folgerichtigkeit im geſetzlichen Zuſammenhange unſerer Kunſt. Man vergleiche nun noch einmal die früher gegebene Tabelle S. 111, den Zuſammenhang der Durtonleitern; und S. 117, den Zuſammenhang der Molltonleitern.

Wir ſchließen mit einer Charakteriſtik aller dieſer Intervalle:

Die großen haben etwas Entſchiedenes, Friſches, Beſtimmtes und Helles, auch wohl zuweilen, in einzelnen Verbindungen, etwas Hartes, was ſich nicht immer leicht und völlig ſicher überwinden läßt (namentlich im Geſange). Die kleinen ſind weich, ſchmiegſam und ſehnſüchtig. Die übermäßigen ſind ſehr ſcharf, heftig, nach Oben drängend, unruhig bis zur Wildheit. Die verminderten verknüpfen das Uebermäßige mit dem Weichen der kleinen Intervalle, ſind daher von einer gemiſchten Natur, die veränderlich in ſich iſt. Sie ſind folglich am meiſten dem Wechſel unterworfen und darum in verſchiedenartige Verbindungen führend.

Digitized by Google

Vierzehntes Kapitel.

Vom Gesange im Allgemeinen. Nöthige Vorerinnerungen. Beste Zeit für Singübungen. Haltung, Mundöffnung u. s. w.

Nach diesen Verkenntnissen können wir um so sicherer zur Gesangbildung fortschreiten. Es geht Alles ungleich leichter, wenn man sich erst die nöthigen Grundkenntnisse der Elemente der Tonkunst erworben und sein Gehör erst durch einiges Klavierspiel ausgebildet hat. Es ist dies so einleuchtend, daß wir darüber nichts weiter zu sagen benöthigt sind. Auch das steht fest, daß die menschliche Stimme unter allen Instrumenten das schönste und wirksamste ist.

Daß übrigens die menschlichen Stimmen sehr verschieden sind, weiß Jeder. Nicht alle sind gleich stark, hell, metallreich, voll, körnig, biegsam, weich und umfangreich. Allein keine Stimme hat alle Vorzüge vereint, am wenigsten von Natur. Es läßt sich auch mit einer mäßigen Stimme sehr viel ausrichten, wenn man sie nur gehörig bildet.

In der Jugend ist die Stimme so wenig vollendet, als es der Körper selbst ist. Jüngling und Jungfrau erfreuen sich erst der vollen Blüthe. Von einzelnen Fehlern der Stimme soll man sich daher nicht vom Singen abhalten lassen. Die Liebe zum Gesange überwindet viel.

Wer aber in irgend einer Bildung gute Fortschritte machen will, muß vor allen Dingen auf seine natürlichen Fehler aufmerksam sein, und in der Erkenntniß derselben nach und nach, nicht gezwungen und auf einmal, denn dies führt in der Regel nur andere Fehler und Nachtheile herbei, sie zu verbessern sich bestreben. Das ist leicht gesagt, aber schwer gethan. Hier hilft allein Liebe zur Sache und zur Veredlung, welche Ausdauer verlangt.

Wenn Kinder in früher Jugend von selbst Etwas nachsingen, so ist dies recht gut; es bildet die Brust und das Gehör, bringt auch der Gesundheit keinen Schaden, wenn es nur nicht zu anhaltend, noch zu schreiend und über Gebühr heftig und stark geschieht. Zu früh sollte man jedoch den Unterricht im Gesange nicht beginnen, d. h. nicht eher lasse man nach Notenzeichen singen, als bis das Kind bereits lesen, schreiben und verstehen gelernt hat. Wir reden aber hier davon nicht weiter, sondern davon, wie man es anzufangen hat, sich selbst nach erlangter Allgemeinbildung im Singen zu fördern.

Nur lasse man die Singübungen und alles Singen ruhen, in den Jahren, wo sich der Körper zur Jungfrau und zum Manne heranbildet (in den Zeiten der Mutation). Die Stimme wird dann unsicher, verliert ihr Metall, oder gibt nicht alle Töne her, die man früher hatte, wird belegt, heiser, vergeht auch wohl gänzlich für eine Zeit. Alle diese Mängel zeigen sich nicht vereint an einer und derselben Person, sondern hier bald dieser und jener, dort ein anderer. Es ist verschieden. Ueberall aber ist eine gewisse Schwäche der Stimmorgane bemerkbar. Dann ist angestrengtes Singen gefährlich, sowol für die Gesundheit im Allgemeinen, als auch im Besondern für die Gesundheit

Digitized by Google

und Wiedererlangung einer schönen, oft viel bessern Stimme. Dasselbe gilt auch von andern Krankheiten, namentlich von der Heiserkeit, wo man das Singen einstweilen unterlassen soll.

Man versuche also seine Stimme im gesunden Zustande. Es ist keineswegs zu spät, die ersten Singübungen nach Noten in den Jahren vollendeter Körperausbildung vorzunehmen. Mit Kindern mag man wohl spielend und zur Lust nach dem Gehöre singen: allein Uebungen nach Noten sollte man in der Regel vor dem Abschlusse des neunten Jahres nicht vornehmen. Ausnahmen gibt es freilich, aber doch nicht zu häufige.

Anfangs wird mancherlei Ungeschick sich an den Tag legen. Sogar das reine Nachsingen vorgesungener, oder auf dem Klaviere angeschlagener Töne wird nicht immer gelingen. Man lasse sich dadurch nicht gleich abschrecken. Es gibt nur wenige Menschen, die von der Natur nicht so viel Stimme und gesundes Gehör empfangen hätten, daß sie dies nicht lernen sollten. Unter Funfzigen gibt es kaum Einen, der völlig unfähig wäre zur Erlernung des Gesanges. Unbeholfene aber, die sich nicht sogleich in die Notenzeichen finden und sie mit dem Tone vergleichen können, sind nicht allzu selten. Wo Liebe für den Gesang ist, da wird es schon gehen, wenn auch nicht gleich. Wäre es allzu leicht, so wäre es keine Kunst.

Vor allen Dingen kommt viel auf eine gute Mundöffnung an. Sie muß ovalrund sein, so wie man den Mund öffnet, wenn man lächelt, oder auf die Weise, wenn man das A voll und rein, ohne Beimischung eines andern Vokals, ausspricht. Man wird von selbst fühlen, daß die Lippen sich dabei von einander thun, so wie die beiden Zahnreihen, die jedoch von den Lippen nicht völlig, oder nicht zu hoch noch zu tief entblößt werden dürfen.

Die Lippen und die Mundwinkel sollen sich auch nicht in eine schiefe Stellung verziehen, noch zirkelrund gezwungen werden. Die Zunge muß gerad liegen, so daß ihre Spitze die Unterzähne leise berührt. Es ist ein großer Fehler, wenn sich die Zunge nach dem Obergaumen schiebt, oder sich im Munde hin und her dreht.

Beim Aussprechen der übrigen Vokale (e, i, o, u) ändert sich zwar die Mundstellung ein wenig: nur darf es nicht gezwungen herauskommen, so daß die Stellung bei starker Aussprache des A immerhin die Regel abgibt. Deshalb singt man auch die ersten Uebungen immer auf den Vokal A. — Man thut wohl, wenn man die Mundstellung schon in eine ungezwungene Ordnung gebracht hat, ehe man einen Ton angibt. Hat man Niemand, den man zu Rathe ziehen kann, mag man die Uebung vor dem Spiegel vornehmen.

Man wolle anfänglich im Allgemeinen nicht zu stark singen, lieber thue man es mit gemäßigter Stimme, weder zu schnell, noch zu langsam. Man übertreibt sich sonst leicht und wird unrein. Bei zu viel Anstrengung wird der Ton öfter höher, als er sein soll: dagegen wird er bei zu trägem Singen tiefer. In dem ersten Falle zieht man auf, in dem andern unter.

Die Haltung des Körpers ist beim Gesange gleichfalls genau zu berücksichtigen. Alle Singübungen mache man stehend, und zwar in gerader und ungezwungener Haltung. Den Kopf halte man gerad, so daß man sich nicht nach den Noten zu bücken, oder den Kopf herunter zu drängen hat; die Augen müssen gerad aus auf die Noten fallen. Die

Digitized by Google

Bruſt muß vorwärts getragen ſtehen ohne läſtige Anſpannung. Dann zieht ſich der Unterleib von ſelbſt etwas ein, ſo viel, als er ſoll. Es gibt dies den beſten Anſtand und macht die Bruſt frei.

Das hindert jedoch nicht, daß man auch zuweilen, beſonders wenn man zu ſeinem Vergnügen Lieder ſingt, es ſitzend verrichtet; jedoch auch dann in gerader Haltung. Man kann ſich auch ſelbſt am Pianoforte begleiten; es iſt ſogar recht zweckmäßig, daß es von Zeit zu Zeit geſchieht. Nur hüte man ſich vor ſchlechten Stellungen, verzogenem Geſicht u. dergl. Dabei ſoll man es Jedem danken, der Einen auf eine üble Angewöhnung aufmerkſam macht.

Es würde am Ende auch den Geduldigſten langweilen, wenn man nichts als Singübungen ohne Unterlaß treiben wollte. Das verlangt kein Billiger. Man ſinge alſo immerhin auch leichte Lieder und Aehnliches, auch auswendig gelernte, zu ſeiner und Anderer Luſt. Das Auswendiglernen iſt ſogar zu empfehlen. Man übt das Gedächtniß und kann dann deſto beſſer auf guten Ton und Anſtand ſehen. Nur wage man ſich nicht an zu Schweres.

Für ſolche Geſangesergötzungen, die zugleich ſehr nützlich werden, wird Jeder in meinem Muſikaliſchen Hausſchatz der Deutſchen, einer Sammlung von 1000 Liedern und Geſängen, bei Mayer u. Wigand in Leipzig, hinlänglichen Vorrath dafür finden. Allein es dürfen die nothwendigen Singübungen keineswegs vernachläſſigt werden, ſondern müſſen die Hauptſache der Bildung bleiben.

Die beſte Zeit für Singübungen iſt Morgens, jedoch nicht gleich nach dem Aufſtehen, ſondern nachdem man ein kleines Frühſtück genoſſen und etwas darauf gewartet hat, nicht unmittelbar nach dem Genuſſe. Man ſoll auch nicht gleich vom Singen ſich zur Mittagstafel ſetzen; es iſt beſſer, ein Stündchen oder ein halbes vorher mit dem Ueben zu enden. Am Wenigſten zuträglich iſt es, unmittelbar nach Tiſche zu ſingen. Nach dem Mittagseſſen laſſe man 3 Stunden etwa vergehen, bevor man ſich wieder übt. — Das Singen in die Nacht hinein, oder nach irgend einer körperlichen Anſtrengung, iſt eben auch nicht zu empfehlen.

Beim Studiren der Uebungen ſelbſt ſoll man es nicht ſo weit treiben, daß man ſich völlig damit erſchöpft. Fühlt man auch nur eine geringe Anſtrengung nach Wiederholung einer Singübung, ſo ruhe man wenige Minuten, damit man der Stimme nicht mehr ſchadet, als nützt. — Wir haben ſchon geſagt, daß es keine Regel gibt, die man Allen vorſchreiben könnte, wie oft hinter einander eine und dieſelbe Uebung wiederholt werden ſoll. Jeder fühlt es ſelbſt, wie oft er es ohne Nachtheil darf. Und darauf hat dann Jeder zu achten. — Kurz, zu viel iſt eben ſo nachtheilig, als zu wenig, Jedes von einer andern Seite her.

Man hüte ſich gleich anfangs vor dem Naſentone, der widrig iſt. Dieſer Fehler, ſo wie manche andere, die damit zuſammen hängen, entſteht vorzüglich durch falſche Oeffnung des Mundes, die zu weit oder zu enge, zu breit oder zu hoch ſein kann. Weil nun auf dieſe Mundöffnung beim Singen ſo viel ankommt, haben manche Geſangsſchulen angegeben, man ſoll die Zähne, iſt man erwachſen, beim Singen des A 1½ Zoll weit von einander halten. Dieſe Entfernung kann ſich jedoch nicht immer gleich bleiben. Es iſt alſo nicht mit der Elle zu meſſen; die oben angezeigte Art iſt die beſte.

Digitized by Google

Die Sache verhält sich so: Wird die Mundöffnung zu enge gehalten, so schlägt der durch die Stimmritze aus der Brust getriebene Luftstrom schon im hintern Theile des Gaumens an, prallt von da zurück in die Luftröhre oder Kehle und erzeugt den Kehlton, der dumpf gepreßt wird. Oeffnet man den Mund zu hoch, so schlägt der Luftstrom zwar etwas weiter nach vorn an, aber nur da, wo die Nasenöffnungen (Choanen) in den Mund gehen; die Luftsäule dringt also in die Nasenöffnungen und bekommt das häßliche Schwirren und Dröhnen, was man Nasenton nennt. — Durch die rechte Oeffnung des Mundes wird der Luftstrom weiter vorgetragen, über die Nasenöffnungen weg, so daß er, an den Gaumen über den Oberzähnen angeschlagen, frei hervorbricht und den rechten Ton bildet. Man kann dann die Nasenlöcher zudrücken, während man einen ausgehaltenen Ton angibt, ohne daß der Ton sonderlich gehindert wird. Hat man den Nasenton, kann man das nicht, ohne daß der Ton ungemein schlecht wird.

Es braucht nur Aufmerksamkeit und ein gutes Gehör, so kommen diese Fehler nicht auf. Bei den meisten Sängern findet sich das Rechte von selbst, durch einen gewissen unbewußten Takt: es ist aber doch jedenfalls besser, etwas davon zu wissen, was daher auch in allen guten Schulen als ein anerkannt Wichtiges behandelt wird.

Der Gesang ist der beste, der seine Töne nicht herauspreßt, drückt, stößt, quetscht, wirft, sondern rein hervorfließen läßt.

Endlich wolle Niemand, am Wenigsten in den ersten Singübungen, mehr Höhe oder Tiefe erzwingen, als ihm die Natur in seine Stimme gelegt hat. Der natürliche Tonumfang ist der beste für Jeden. Fühlt man, daß ein Ton in der Höhe oder Tiefe Anstrengung kostet und nur erzwungen herausgebracht werden kann, so höre man an diesem Punkte der Höhe und der Tiefe auf. Nach und nach erweitert sich die Stimme durch Uebung derjenigen Töne, die anfangs ungezwungen in der Beschaffenheit der Natur eines Jeden liegen, von selbst. — Thut man dagegen das nicht und will schlechterdings gleich vom Anfange an eine größere Höhe oder einen weitern Tonumfang im Allgemeinen ertrotzen, so schadet man damit nicht allein seiner Stimme, sondern auch oft seiner Gesundheit. Man kann auch mit einem geringen Tonumfange viel ausrichten. Bleibt man seiner Stimmanlage treu, so wächst die Stimme nach und nach von selbst so weit, als es die Natur erlaubt.

Ein guter Alt ist so schön und so nothwendig, als ein guter Discant, Tenor und Baß. Jede Stimme hat ihren eigenthümlichen Reiz. Man sorge also für die Ausbildung dessen, was man besitzt und erlangen kann, ohne wider seine Natur ankämpfen zu wollen, was doch nicht viel wird.

Wir setzen in den ersten Uebungen nur mäßige Stimmen voraus. Hat Einer mehr Höhe, so setze er die Tonreihen weiter fort: desgleichen in der Tiefe. Was dagegen der Stimme gar nicht angemessen ist, muß vermieden werden.

Digitized by Google

Funfzehntes Kapitel.

Vom Athemholen. Erste Gesangübungen. Skalasingen. Syllabischer und melismatischer Gesang. Terzen, Quarten u. s. w. Brust- und Kopfstimme oder Stimmregister. Von der Aussprache des Textes.

Alles Athemschöpfen muß vor allen Dingen geräuschlos geschehen, so, daß man es nicht hört. Man soll nicht nach Luft schnappen, nicht dabei stöhnen, oder sonst ängstliche Laute von sich geben: der Athem soll vielmehr leicht und still, dabei möglich schnell eingezogen werden, daß er die Brust ohne Ueberspannung schwellt. So schnell, als man frischen, vollen Athem eingesogen hat, soll man ihn aber nicht wieder ausstoßen, sondern es soll nur so viel davon verbraucht werden, als zu einem vollen Tone und zu einer Tonreihe nöthig ist. Ausstoßen soll man ihn gar nicht, vielmehr ihn, ohne daß die Brust gewaltsam erschüttert werde, sanft abfließen lassen.

Es ist eine Kunst, den Athem beim Gesange so einzutheilen, daß man mit einem Athemzuge ziemlich lange ausreicht. Man kann nach dem Vorbilde ausgezeichneter Sänger Unglaubliches dafür thun, den Athem lange bei sich in der Brust zu behalten, so daß man ihn langsam abfließen läßt, so schonend und sparsam, als es ohne Anstrengung möglich ist.

Es ist ein außererdentlicher Vorzug, in einem Athem lange singen zu können. Das vermag aber Niemand gleich anfangs; und ist sogar nachtheilig, wenn man gleich zu viel verlangt; man kann durch überspannte und vorschnell zufahrende Zumuthungen selbst der Gesundheit bedeutenden Schaden thun. Es ist genug, wenn man in den ersten Zeiten der Singübungen ungefähr 10 Secunden mit einem Athem ausreicht. Durch Uebung wächst schon die Fertigkeit bei gehöriger Aufmerksamkeit fast von selbst. Kurz bis zur Anstrengung darf man es nicht treiben, sondern muß auch mit langsamen Forschritten zufrieden sein. Das Beste gewinnt sich dann nach Verhältniß am Sichersten. Es läßt sich nie von dem Einen fordern, was sich von dem Andern fordern läßt. Daher kann kein Mensch im Allgemeinen bestimmen, wie lange es Jedem möglich ist, mit einem Athem auszureichen.

Das ist aber überall ein großer Fehler, wenn man für jeden einzelnen Ton die ganze Luft verbrauchen wollte, die man eingesogen hat. Es hilft dies auch nicht zur Stärke des Tons, noch weniger zu seiner Schönheit: im Gegentheil wird durch zu viel Luftaufwand der Ton erstickt.

Wenn die durch Athem geschwellte Brust nach jedem nicht allzulangen Tone gleich wieder zurücksinkt, da sie doch erst nach und nach wieder sich senken soll, so ist dies nicht gut, weder für den Gesang, noch für die Gesundheit.

Ein anderer, eben so großer Fehler ist es, in einem Athem so lange fort zu singen, daß er Einem völlig ausgeht, daß man gar keinen mehr übrig hat. Man schwächt da-

Digitized by Google

durch die Bruſt, erzeugt beim Zuhörer das Gefühl der Aengſtlichkeit und beraubt ſich ſomit durch eigene Schuld alles guten Eindruckes.

Man ſchöpfe alſo überall friſchen Athem, wo es möglich und ſchicklich iſt, auch dann, wenn man es noch nicht unumgänglich nöthig hat. Nur nicht hörbar, denn das iſt ein Fehler, wenn er auch von Einigen, die ſich in ſo übler Gewohnheit gelaſſen haben, bemäntelt und wohl noch gar für ausdrucksvoll angeſehen, oder richtiger, ausgegeben wird.

Man erneuere daher ſeinen Athem bei jeder Pauſe; bei längeren Pauſen immer wieder kurz vor dem Eintritte des Geſanges, damit man ihn völlig friſch und voll hat, nicht ſchon wieder halb verbraucht.

Es werden ſich Gelegenheiten genug finden, wo man ſparſame Eintheilung ſeines Athems üben kann; man ſuche ſie ja nicht ohne Noth auf. Denn man ſoll genau zuſammenhängende Töne völlig in einem Athem ſingen.

Es werden zuweilen ſolche Tonphraſen vorkommen, wo ein einziges Athemholen gar nicht ausreichen würde, wenn man nicht zu künſtlichen Mitteln ſeine Zuflucht nehmen wollte.

Dabei bleibt ſtets die Hauptregel, daß der Zuhörer das Athemnehmen nicht merkt. Das iſt aber natürlich bei jeder Pauſe und bei jedem kleinen Einſchnitte der Fall. Deshalb verweiſen wir auch für dieſen wichtigen Gegenſtand auf die Lehre vom Rhythmus, und führen hier nur noch an, daß es in lange fortdauernd zuſammenhängenden Sätzen meiſt zum Anfange eines neuen Taktes geſchehen kann, und lieber bei heruntergehenden als bei heraufſteigenden Tönen, wenn es der Satz möglich macht, was freilich nicht immer der Fall iſt.

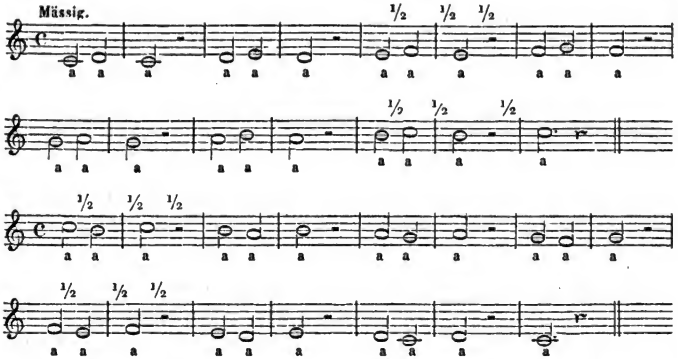
Der Rhythmus und das Unterlegen der Texteswörte, wovon bald die Rede ſein wird, erleichtern hierin viel, und bringen hellere Einſicht in einen Gegenſtand, der für jeden Sänger von der höchſten Bedeutung iſt.

Das Singen der Skala, vorzüglich zunächſt der Durtonleiter, iſt das Erſte, was ein Sänger mit Fleiß zu üben hat, und zwar täglich wiederholt. Es iſt ſo wichtig, daß man ſagen muß, es iſt auch zugleich das Letzte, was ein ſchon vollkommen geübter Sänger ſchwerlich vernachläſſigt.

Daß man in jeder Tonleiter ganze und halbe Töne übt, wiſſen wir. Man muß ſich durchaus bewußt bleiben, daß das Verhältniß der beiden Halbtöne in Dur zwiſchen dem dritten und vierten Tone, dann zwiſchen dem ſiebenten und achten Tone liegt. Zum Ueberfluß werden wir es zwiſchen den beiden Tonſtufen durch ½ angeben, allein nur in den erſten Uebungen. Wo anfangs nichts angezeigt ſteht, da findet das Verhältniß eines ganzen Tones Statt.

Zur Erleichterung ſchicken wir der Tonleiter eine Uebung in ſteigenden und fallenden Secunden voran, mit eingemiſchten Pauſen des Athemholens wegen. Man halte dabei auf reinen Ton, folglich auch auf ein rein geſtimmtes Klavier, damit man ſich anfangs gut unterſtützen kann.

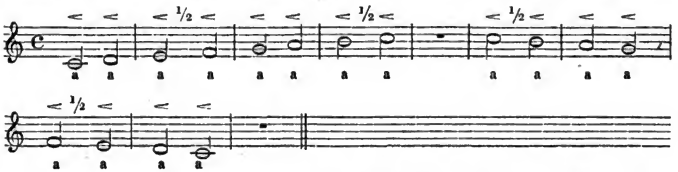
Digitized by Google



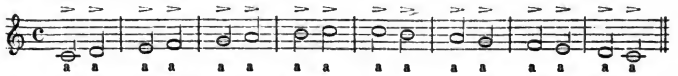
Man lege einem jeden Tone das a unter, wie es unter jede Note geſchrieben worden iſt, und habe die Geduld, es ſo oft zu wiederholen, nämlich mit untermiſchtem Ausruhen zwiſchen jedem Sätzchen, und zu verſchiedenen Zeiten, bis die Töne rein herauskommen.

Sollte das c einer Stimme anfangs zu tief ſein, ſo nehme ſie D-dur. Wäre die Octave einer Stimme zu hoch, was ſelten vorkommen wird, ſo nehme man B-dur, oder A-dur u. ſ. w. Wir wiſſen ja, daß alle Durleitern in ihren Verhältniſſen ſich völlig gleich ſind. Daſſelbe gilt natürlich für die folgenden Uebungen,

Beim Einüben der Tonleiter fange man jede Tonſtufe ſchwach an und verſtärke den Ton nach und nach, oder man laſſe ihn anſchwellen, was das darüber geſetzte Zeichen ausſagt. Bei jedem neuen Takte ſchöpfe man einen leichten, aber vollen Athem.

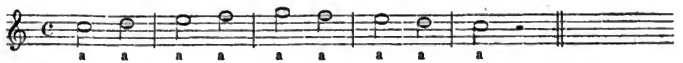


Hat man dies wenigſtens ziemlich in ſeiner Gewalt, daß man keinen Fehler mehr bemerkt, am wenigſten in der Tonreinheit, ſo kehre man die Tonangabe um, fange ſtark an und ende jeden Ton ſchwach. Alſo:

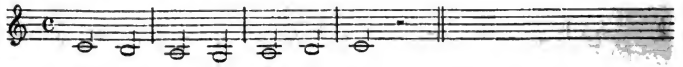


Hohe Stimmen mögen nun noch folgende Töne üben auf beide Weiſen, wie wir es angaben, erſt ſchwach anhebend, dann ſtark einſetzend:

Digitized by Google

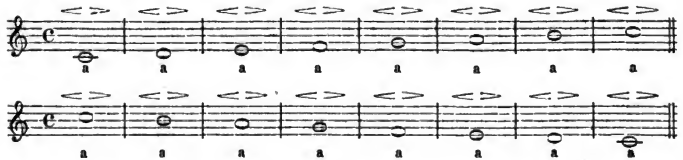


Tiefe Stimmen üben dagegen noch folgende:



Ist dies geschehen, so wiederhole man alle diese Uebungen, die man nicht genug treiben kann, wenn man dabei, wie es nothwendig ist, auf reinen und guten Tonanschlag sieht. Bei der Wiederholung nenne man jeden Ton mit seinem Buchstaben, als c, d, e u. s. f., wie es die Note mit sich bringt.

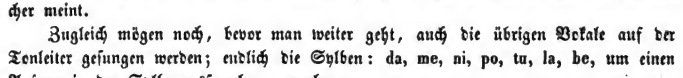
Dann versuche man es etwas langsamer, wobei man anfangs bei jedem Tone Athem schöpft. Geht auch dies, so übe man lang ausgehaltene Skala, so daß jeder Ton erst zur Hälfte sich verstärkt, dann wieder nach und nach schwächer wird:



Auf dieselbe Weise übe man auch die vorher angezeigten höhern und tiefern Töne, so weit sie nämlich eine jede Stimme ohne Anstrengung zu erreichen vermag; ja nicht höher und nicht tiefer, als es die natürliche Beschaffenheit der Stimme ohne Zwang zuläßt.

Hat man diese wenigen Uebungen, welche die Grundlage alles guten Singens bilden, in seiner Gewalt, so hat man außerordentlich viel gewonnen, weit mehr, als Mancher meint.

Zugleich mögen noch, bevor man weiter geht, auch die übrigen Vokale auf der Tonleiter gesungen werden; endlich die Sylben: da, me, ni, po, tu, la, be, um einen Anfang in der Sylbenaussprache zu machen.

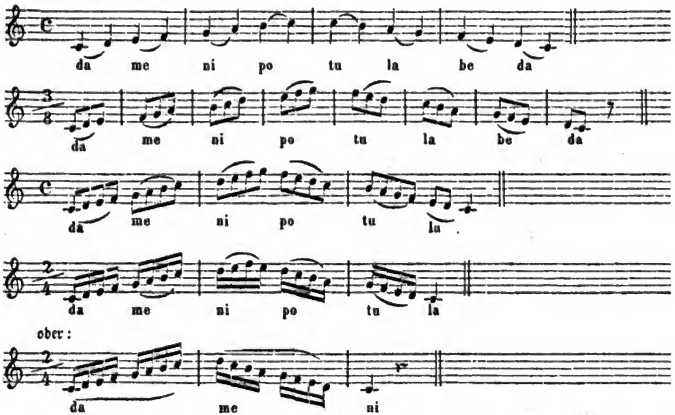


Es ist nicht nothwendig, daß man sich gerade dieser Sylben bedient; man könnte mit demselben Rechte sich noch mancher andern bedienen, als: la, le, li, lo, lu —, oder do, re, mi, fa, sol, la, si u. dergl. mehr: allein die hier und von Vielen gewählten (zuerst von Graun vorgeschlagenen) üben zugleich die Aussprache des d und t, des b und p mit, weshalb sie vorzuziehen sind.

Singt man auf jede Note eine Sylbe, so gibt dies den syllabischen Gesang. Werden aber zwei oder mehrere Töne auf eine Sylbe gezogen, so heißt dies der me-

Digitized by Google

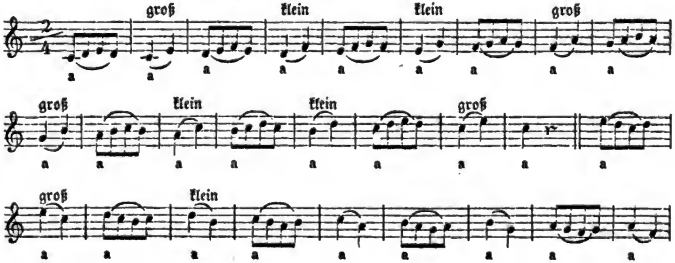
lismatiſche Geſang. Das Wort iſt griechiſch und bedeutet einen zergliederten, zertheilten Geſang. Beide Arten werden unter einander gemiſcht verbraucht. Singt man die Tonleiter etwas ſchneller, um einige Kehlfertigkeit zu gewinnen, ſo wendet man den melismatiſchen Geſang an:



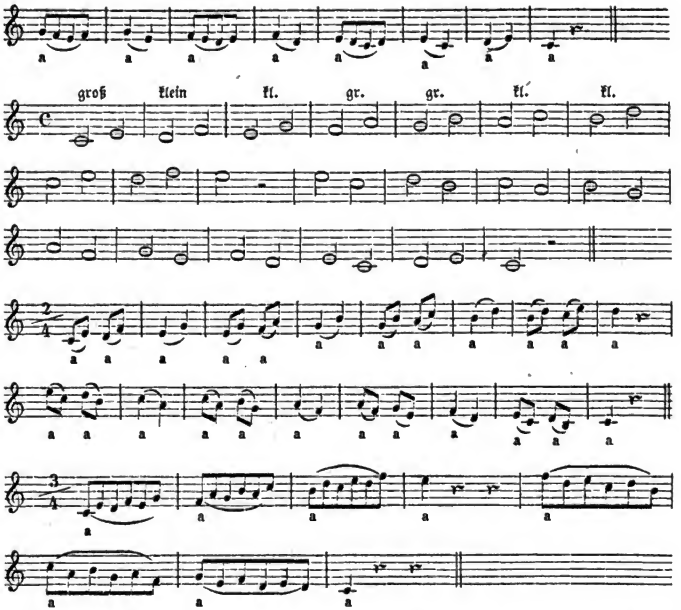
Dabei verharre man ſo lange, bis die Tonleiter rein und gut geworden iſt. Die Töne müſſen ſogar wohlgefällig, rund und voll geworden ſein, wenigſtens völlig ſicher, ehe man weiter geht. Darauf übe man ſich im Treffen der übrigen in der Tonleiter liegenden Intervalle.

Bisher ſind große und kleine Secunden bemerkt und unterſchieden worden. Daſſelbe thue man mit den Terzen der Tonleiter.

Eine Terz iſt groß, wenn ſie eine Folge von 2 ganzen Tönen bildet; ſie iſt klein, wenn ſie einen ganzen und einen großen Halbton enthält. Im erſten Falle liegen auf dem Klaviere 3 Taſten (obere und untere zuſammen gezählt) zwiſchen der Terz: im andern Falle, wenn die Terz klein iſt, nur 2 Taſten.

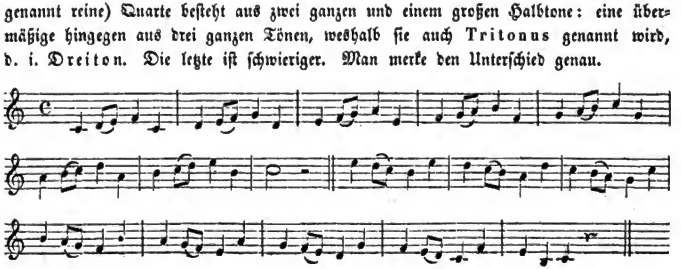


Digitized by Google

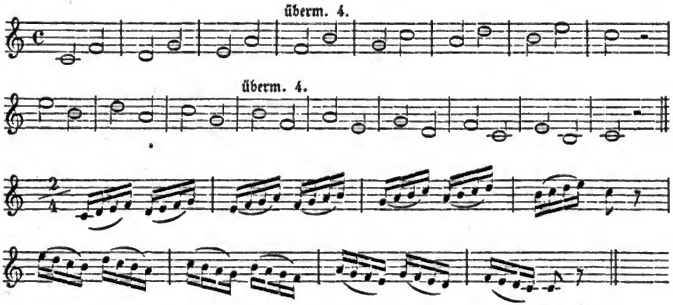


Das letzte Beiſpiel mag man bei wiederholten Uebungen von Zeit zu Zeit im ſchnelleren Zeitmaaße nehmen, der Gewandtheit der Kehle wegen: doch nicht ſchneller, als es die richtige Angabe der Töne geſtattet. Unreine Töne ſind ein weit größeres Uebel, als eine geringere Biegſamkeit der Stimme, die nach und nach ſich ſchon einfindet.

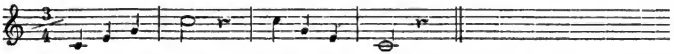
Alle Quarten der Tonleiter ſind große, mit Ausnahme einer einzigen von der vierten Stufe zur ſiebenten, welche eine übermäßige iſt (f zu h). Eine große (oder ſogenannt reine) Quarte beſteht aus zwei ganzen und einem großen Halbtone: eine übermäßige hingegen aus drei ganzen Tönen, weshalb ſie auch Tritonus genannt wird, d. i. Dreiton. Die letzte iſt ſchwieriger. Man merke den Unterſchied genau.



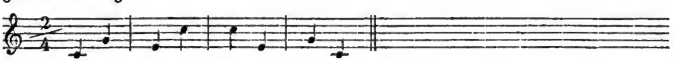
Digitized by Google



Ganz leicht ſingen ſich folgende, oft vorkommende Töne, die jedes Waldhorn und jedes Poſthorn bläſt, wie ſie auch jeder Naturſänger aus Gewohnheit vorbringt:



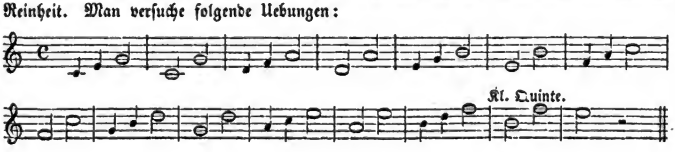
Sie beſtehen aus einer großen, einer kleinen Terz und einer großen (oder reinen) Quarte. Zerlegen wir nun dieſe Töne, oder ſtellen wir ſie in eine andere Aufeinanderfolge, ſo werden ſie darum doch nicht ſonderlich ſchwerer zu treffen, als die oben angegebene Reihe. Man verſuche ſie erſt auf dem Pianoforte, dann ſinge man ſie in folgender Ordnung:



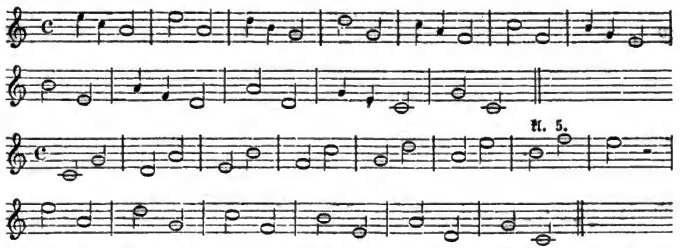
Jeder wird bemerken, daß er ſie ſehr leicht nachſingt.

Sehen wir ſie etwas genauer an, ſo zeigt ſich, daß von c zu g eine große (reine) Quinte iſt, und von e zu c eine kleine Sexte. Wir haben alſo dadurch zwei neue Intervalle erhalten, die wir ſingend noch nicht einübten, die jedoch ohne große Umſtände von der Stimme hervorgebracht werden.

So leicht aber das Intervall einer großen Quinte an ſich iſt, ſo hat doch eine Aufeinanderfolge großer Quinten nach der Skala für die meiſten angehenden Sänger eine ſolche Schärfe, etwas faſt Verletzendes für das Gefühl, ſo daß eine ſolche Reihe oft nur mit einem gewiſſen Unbehagen geſungen wird. Dieſes innerliche Widerſtreben iſt Schuld, daß in einer ſolchen Quintenreihe gerade von ſehr gut muſikaliſchen Naturen nicht ſelten unreiner, als es bei allen andern Intervallenſtufen der Fall iſt, geſungen wird. Jeder ſei alſo in den Quintenfolgen ſehr aufmerkſam und halte auf beſtmögliche Reinheit. Man verſuche folgende Uebungen:

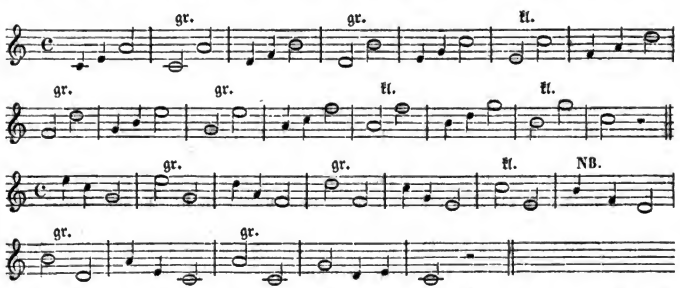


Digitized by Google

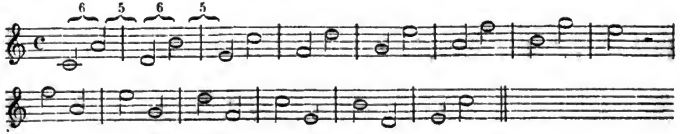


Sollten nun dieſe Quintenfolgen manchen angehenden Sängern zu viel Läſtiges und ſcheinbar Schwieriges haben, ſo iſt ihnen dies kein Nachtheil. Man kommt auf mancherlei andern Wegen viel beſſer und angenehmer zum Treffen einer Quintenreihe. Die Harmonie, die wir hier noch nicht nehmen können, gibt darüber Aufſchluß und erwünſchte Erleichterung. Dieſe erſt ſpäter ſich zeigende Erleichterung geben auch ſchon jetzt die Sexten, welche in ihrer diatoniſchen Reihenfolge die Quinten auf eine weit ungezwungenere Art ſchon mit einüben. Wir werden dies in den nächſten Beiſpielen deutlich vor Augen ſehen und das Geſagte beſtätigt finden.

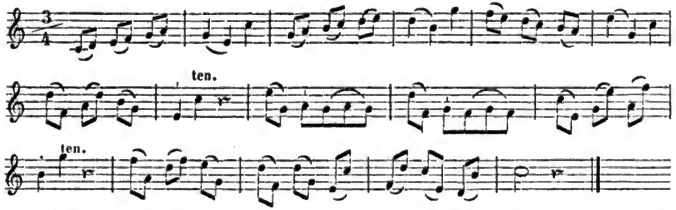
Auch die Sexten der diatoniſchen Ordnung ſind große und kleine. Die großen Sexten ſind zuſammengeſetzt aus einer großen (oder reinen) Quarte und einer großen Terz; die kleinen Sexten aus einer großen Quarte und einer kleinen Terz. Man prüfe dies ſelbſt an unſern Beiſpielen:



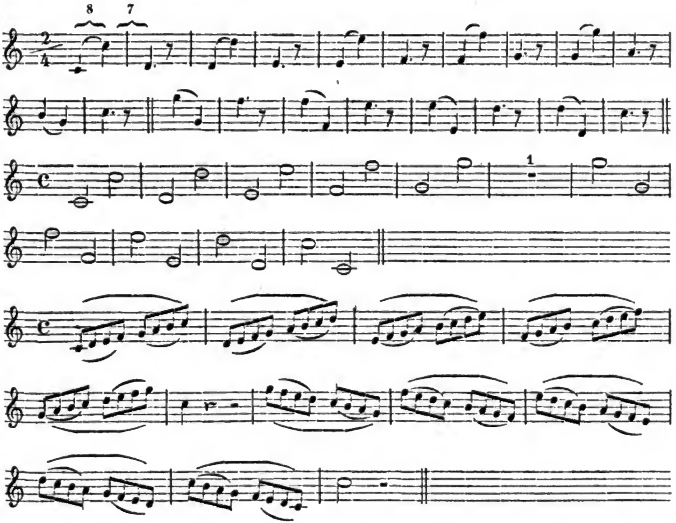
NB. Eine übermäßige Quarte und eine kleine Terz bilden natürlich ſo gut eine große Sexte, als eine blos große Quarte und große Terz. Denn was hier der großen Terz durch den Gebrauch der kleinen abgeht, erſetzt ja die übermäßige Quarte.



Digitized by Google

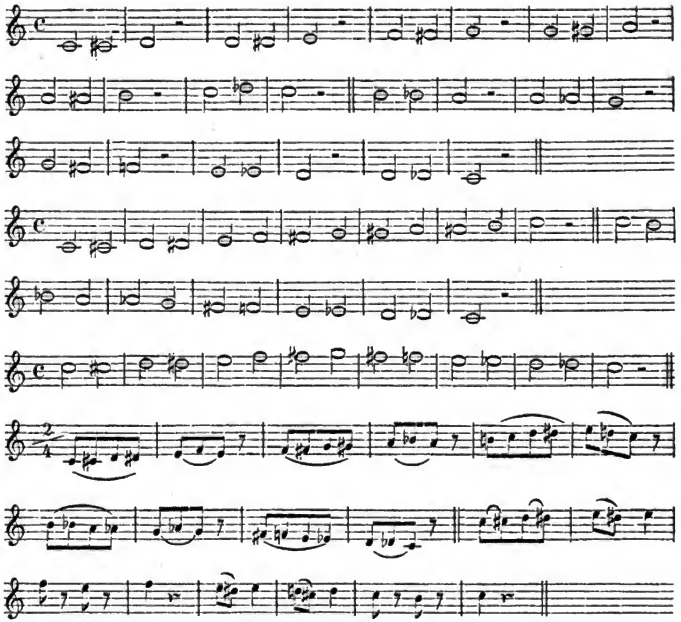


Mit den Septimen in einer Reihenfolge für ſich wollen wir Niemand plagen. Man lernt ſie ungleich leichter in Verbindung mit den Octaven; endlich wenn man einen Blick in die Lehre der Harmonie thut. In der diatoniſchen Leiter kommen gleichfalls große und kleine Septimen vor; die kleinen ſind aber ſo überwiegend, daß 5 kleine gegen 2 große darin liegen:

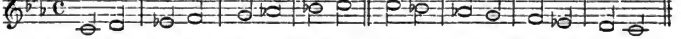


Es iſt gut, wenn man nun noch die chronmatiſchen (halben) Töne der Skala ſich rein einübt. Langſam fallen ſie nicht ſchwer. Bis zu einer mäßigen Bewegung wolle man ſie jedoch treiben. Der Vortheil iſt groß. Nur muß jeder chromatiſche Ton rein und deutlich ſein. Man treibe alſo die ſchnelle Bewegung nie ſo weit, daß die Reinheit und Beſtimmtheit der einzelnen Stufen darunter leiden. Es gibt viele Sänger, die ſie in ſchneller Bewegung äußerſt ſchlecht und unter einander gewirrt, faſt heulend hervorbringen. Das iſt aber kein Gewinn.

Digitized by Google

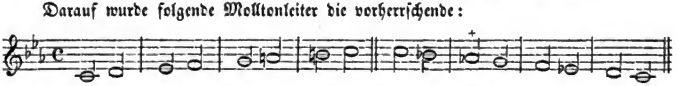


Die Uebung der Moll-Tonleiter verſäume man ja nicht. Beſonders ſehe man auf genaue Reinheit der kleinen Terz, welche in der Regel anfangs zu hoch geſungen wird. Es iſt ſchon bemerkt worden, daß wir dreierlei Moll-Tonleitern haben, die alle in beſondern Fällen nothwendig zu verwenden ſind. Die älteſte iſt:



Auch die kleine Sexte wird gewöhnlich zu hoch genommen. Es ſind daher ſowol die kleine Terz, als die kleine Sexte mit einem Zeichen (+) verſehen worden, damit Jeder eine vorzügliche Aufmerkſamkeit auf die Reinheit dieſer beiden Intervalle richte.

Darauf wurde folgende Molltonleiter die vorherrſchende:

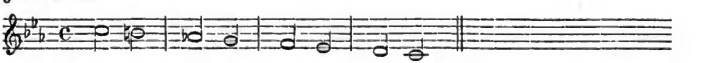


Man ſieht, daß ſie im Aufſchritte nach der Octave die Sexte und Septime um einen kleinen Halbton erhöht: im Herabgange dagegen ſich völlig nach der Vorzeichnung richtet. Sie kommt ſehr häufig vor, öfter noch, als die älteſte.

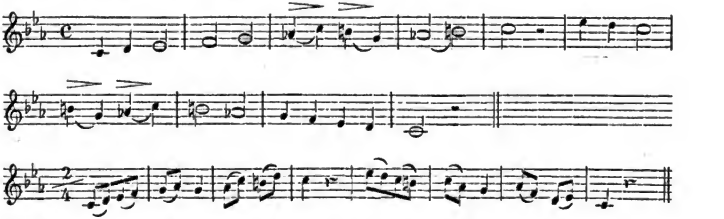
Digitized by Google

In der neueſten Zeit hat die dritte Art der Molltonleiter nicht wenig um ſich gegriffen, weil man übermäßige Intervalle mit Vorliebe anzubringen ſucht. In den meiſten Fällen bleibt jedoch der Heruntergang ſo, wie ihn die Vorzeichnung beſtimmt.

Im langſamen Fortſchritte wird allerdings auch im Heruntergehen die große Septime und die darauf folgende kleine Sexte genommen, was für manchen Ausdruck, alſo an ſeinem Orte, und zwar aus harmoniſchen Gründen, keineswegs zu verwerfen iſt. Falſch iſt es aber, wenn manche Neuerer dieſen Fortſchritt in Moll für die alleinige Regel ausgeben wollen.



Da die übermäßigen Intervalle anfangs Vielen ſchwer fallen, ſo erleichtere man ſich dieſe Fortſchritte durch folgende Uebung:



Alle dieſe Uebungen können nicht genug empfohlen werden.

Wer ſie in andere Tonarten verſetzen will, thut wohl. Er lernt dabei ſich nach den verſchiedenen Vorzeichnungen richten und kann ſie dadurch der Beſchaffenheit ſeiner Stimme anpaſſen, die vielleicht höhere oder tiefere Töne hat, als wir hier verwenden durften, weil wir für die meiſten Stimmen und für die Bildung der Mitteltöne, oder doch nur wenig darüber, zuvörderſt zu ſorgen uns angelegen ſein laſſen mußten.

Nun hat jeder Sänger noch auf Etwas ſeine volle Aufmerkſamkeit zu richten, was von beſonderer Wichtigkeit iſt, ſo oft es auch in der Regel unbeachtet gelaſſen wird, zum größten Nachtheile der Höherbildung des Geſanges.

Gewiß hat Mancher, der dieſe Aufgaben übte, in den wenigen Beiſpielen zur Uebung einiger höheren Töne, ſchon bemerkt, daß auf einem und dem anderen dieſer höheren Töne ſeine Stimme einen andern Klang gibt, als der iſt, welchen ſeine Mitteltöne haben. Das iſt eine ganz natürliche Erſcheinung. Jede Stimme bringt die höheren Töne auf eine andere Weiſe hervor, als die tieferen und Mitteltöne. Man nennt dies Stimmregiſter, weil jedes ſich durch eine beſondere Klangfarbe von dem andern unterſcheidet.

Das Regiſter der tieferen und mitteln Töne heißt die Bruſtſtimme, die einen volleren Klang hat; das Regiſter der höheren Töne heißt Kopf- oder Kehlſtimme,

Digitized by Google

weil seine Töne in der Kehle zu entstehen scheinen. Man nennt die letzte auch Falsett oder Fistel. Der Klang dieser Töne ist lange nicht so voll, wie jener der Bruststimme, sondern schwächer, spitzer, dünner, gewöhnlich dabei sanfter und weicher, zuweilen jedoch auch wohl schneidender.

Diesen Registerwechsel fühlt Jeder, der aufmerksam ist, auf das Bestimmteste. Bei dem einen Sänger tritt dieser Stimmwechsel auf einer geringeren Tonhöhe ein, als bei dem andern; es läßt sich nichts bis auf den Ton bestimmen. Das schadet aber auch nichts, denn man fühlt und hört es.

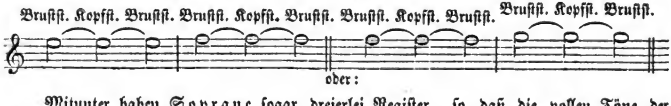
Natürlich müssen diejenigen Töne, die von Natur klangloser, matter, schwankender, oder auch unreinlicher sind, ganz vorzüglich geübt und verbessert werden. In den vorigen Uebungen ist auf die gewöhnlichen Stimmenmängel schon Rücksicht genommen worden: allein alle und jeden einzelnen in jedem einzelnen Sänger kann Keiner berücksichtigen, weil eben die Stimmen so verschiedenartig sind.

Die Bruststimme erweitert sich durch gute Uebung, und die Kopfstimme hat von Natur schon die Eigenheit, einige Töne mit ihrem Register anzugeben, welche auch noch in der Bruststimme des Sängers liegen. Dadurch ist ein gutes Mittel gegeben, beide verschieden klingende Register mit einander so zu vereinigen, daß wenigstens der Uebergang aus dem einen in das andere Register nicht mehr so abstechend und grell ist, als es ohne Kunst nothwendig der Fall sein müßte.

Wenn man fühlt und hört, daß die Bruststimme ohne Zwang ihren letzten Ton angegeben hat, so muß man einen Ton tiefer mit der Bruststimme und dann denselben Ton mit der Kopfstimme angeben. Natürlich ist dieser Ton der Kopfstimme dem der Bruststimme (z. B. auf f) nicht gleich; oft sogar auffallend schwach gegen das andere Register. Diese Schwäche soll dem Tone nach und nach, ja mit Vorsicht, nicht gezwungen, noch in Ungeduld, die nicht warten will, vermindert werden.

Ist dies allmälig gelungen, so gibt man denselben Ton mit der Bruststimme an und läßt ihn in die Kopfstimme übergehen, um beide Klangfarben zu vergleichen und sie einander gleich zu machen, so weit es möglich ist. Das stärkere Register muß natürlich ermäßigt werden, dagegen das schwächere erstärkt. Dieselbe Probe wird mit dem folgenden höherem Tone vorgenommen. Es ist dies mit vieler Mühe verknüpft, aber die Mühe lohnt sich.

Im Tenor und im Sopran hat man gewöhnlich folgende Töne in zweierlei Registern mit einander auszugleichen:



Mitunter haben Soprane sogar dreierlei Register, so daß die vollen Töne der Bruststimme schon mit f̄ oder ḡ aufhören, von wo an eine schwächere Mittelstimme einzutreten scheint. Es ist dies aber kein eigentliches Stimmregister, sondern nur eine

Digitized by Google

Stimmschwäche, ein Mangel eines guten Gebrauches seiner Stimmkräfte. Diese Schwäche wird durch unsere Uebungen bereits zur Stärke geworden sein.

Sollte sich im Anfange des angeblichen Mittelregisters gegen das tiefe noch ein bedeutender Unterschied des Klanges zeigen, so suche man mit Ausdauer die eben angezeigten Töne um eine Octave tiefer gleichfalls möglichst auszugleichen. Also:

Brustst. Mittelst. Brustst. Brustst. Mittelst. Brustst. Brustst. Mittelst. Brustst.

Das letzte ist zum Glücke lange nicht jeder Stimme nothwendig; dann desto besser. Es wäre thörigt, Kunstmittel anzuwenden, wo keine nöthig sind.

Wo eine Ausgleichung der Kopfstimme mit der Bruststimme so unmöglich fällt, daß nicht einmal eine Verhüllung des Ueberganges hergestellt werden kann, wie es manchen Baßstimmen geschieht, zuweilen auch den Altstimmen, da sei man lieber mit seinem natürlichen Tonumfange zufrieden, und gebe gar keine höhern Töne, als diejenigen sind, die man gesund herausbringt.

Gewöhnlich liegt jedoch die Schuld nicht an den Stimmen, sondern im Mangel der Bildung und der Geduld, die allerdings dazu gehört

Es gibt nur sehr wenige Stimmen, als glückliche Ausnahmen von der Regel, wo die Natur selbst den Uebergang aus dem volleren in's weichere und schwächere ohne Mühe und angewandte Kunstmittel ausgleicht, so daß es scheint, als ob gar keine Verschiedenheit der Klangfarbe der zweierlei Stimmregister vorhanden gewesen wäre. Die Organisation der Singwerkzeuge ist dann eine der besonders ausgezeichnetsten. Die allermeisten, sonst auch mit vortrefflichen Anlagen begabten Stimmen haben die genannten zweifachen Register, die mit Aufmerksamkeit und Fleiß in ihren Uebergangstönen gegenseitig auszugleichen sind. Das dritte, d. h. das sogenannte mittelste Register gleicht sich durch zweckmäßige Gesangübungen gewöhnlich von selbst aus, oder es ist gar nicht vorhanden. Darum nehmen Viele, und mit Recht, auch nur zwei Hauptregister an und bezeichnen sie mit Brust- und Fistelstimme. Diese halten dann freilich auch die Fistelstimme für keinen Fehler, sondern für etwas Gutes, das nur nicht ohne Bildung gelassen und schlecht verwendet werden muß. Sie haben Recht, denn die unnatürliche erzwungene Fistel, mit welcher Männer z. B. Sopranpartieen singen, kommt hier nicht in Betracht. — Wenn nun diese Gesangeskundigen, die vorzugsweise nur Brust- und Fistelstimme gelten lassen, noch von einer Mittelstimme reden, so verstehen sie darunter ein Anderes, als diejenigen, welche die Mittelstimme zu einem besondern Register machen, wie wir es in der früheren Erklärung darum auch mit berührt haben, weil in einigen Gegenden gerade die Mehrzahl der Gesanglehrer jener Ansicht noch huldigt. Die Annahme war also nicht zu umgehen, des öfteren Sprachgebrauches wegen, der noch in übrigens vortrefflichen nnd ausführlichen Gesanglehrmethoden vorkommt und sogar als einzig richtig bezeichnet wird.

Dagegen lehrt der andere Theil der Stimm- und Gesangkundigen davon Folgendes, was gleichfalls nicht unberührt bleiben darf, damit der Lernende nicht völlige Uebereins-

Digitized by Google

kunft annehme, wo in der That Verschiedenheit der Ansicht herrscht. Die zweite Ansicht ist: „Als ein Mittelding von Brust- und Fistelstimme wird die sogenannte Kopfstimme oder Mittelstimme unterschieden, nämlich eine gewisse Modification der Stimme, die zwischen der härteren Klangart der Bruststimme und der weicheren Klangart der Fistelstimme das Mittel hält.

Diese Modification der Stimme kommt daher auch nur bei jenen Tönen vor, die auf beiderlei Art, mit der Bruststimme oder auch mit der Fistelstimme hervorgebracht werden können. Deshalb bedient sich der Kunstsänger ihrer (der Mittelstimme in dieser Bedeutung), um von der Brust- zur Fistelstimme, und umgekehrt von dieser zu jener, nicht plötzlich, sondern allmählig überzugehen.“ — Man sieht, daß dies ein ganz anderer Begriff ist, der mit einem und demselben Ausdrucke von zweierlei Seiten her verbunden wird. Die Hauptsache bleibt dagegen überall dieselbe und unumstößlich, daß nämlich diejenigen wenigen Töne, die dem stärkeren und dem schwächeren Stimmregister als gemeinsame Töne zukommen, mit Fleiß ausgeglichen werden müssen, damit die Klangfarbe beider Register am rechten Orte nicht grell absteche, sondern angenehm in einander überzugehen im Stande sei.

Endlich ziert den Sänger eine gute Aussprache des Textes, den er zu singen hat. Das erste Erforderniß ist, was sich von selbst zu verstehen scheint, die Deutlichkeit. Man muß verstehen, was der Sänger vorträgt. Das ist das Geringste, was der Hörer mit Recht zu fordern hat.

Dem Braveursänger, an dessen Kehlfertigkeit man sich erfreut, vergibt man es weit eher, wenn man die Hälfte des Textes errathen muß, als allen übrigen, obgleich der Mangel einer deutlichen Aussprache auch an dem Virtuosen keine Tugend, sondern ein Fehler ist, den man nur mit in den Kauf nimmt, weil man leider oft genug muß.

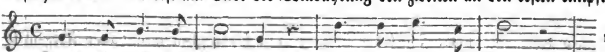
Man lerne also Selbstlauter und Mitlauter stark und bestimmt hervorheben. Das muß man schon beim Sprechen thun und beim Lesen, weil es außerdem beim Singen nicht gelingen kann. Der Sänger soll rein seine Sprache reden, nicht so, wie man sie in der Provinz spricht.

Man lese sich, ehe man singt, sein Lied, oder was man sonst vortragen will, erst laut vor, rein ausgesprochen, nichts verschluckt oder vernachlässigt. Man kann es in der deutschen Sprache so gut, als in jeder andern, wenn man nur nicht träg und unempfindlich dagegen sein will. Gibt man nicht der Verwöhnung nach, so glückt Alles.

Viele Sprachen singen sich lange nicht so gut, als die unsere, z. B. die französische der vielen Nasenlaute wegen.

Vorzüglich mische man keine Laute bei, die nicht zum Worte gehören, und fange nicht mit einem Hauche, nicht mit einem H an, wo keins ist, z. B. Haue statt Aue und dergleichen mehr.

Noch geben manche Gesanglehrer an, man müsse die Doppelvokale nicht zusammen gebunden aussprechen, sondern bei einem ausgehaltenen Tone nur anfangs den ersten einfachen Vokal und erst am Ende der Tonwährung den zweiten an den ersten knüpfen, z. B.



u. s. w.

Digitized by Google

Das iſt falſch. Der Doppelvokal muß gleich anfangs anklingen, d. h. das u muß ſich ſanft an das e z. B. im Worte Freude anſchmiegen, ſo daß das e nicht hell für ſich allein daſteht: aber erſt am Schluſſe des Tones tritt eu in ſeiner vollſten und abgerundetſten Beſtimmtheit hervor. Es läßt ſich dies auf dem Papiere durchaus nicht genauer bezeichnen, als wir es hier gethan haben: allein, wir ſollten meinen, es ſei völlig deutlich, und brauche kaum noch einer nähern Auseinanderſetzung. Es verſteht auch in der That ein Jeder von ſelbſt, aus der Natur der Sprache, ſicher genug, was mit ſolchen und ähnlichen Worten anzufangen iſt (z. B. Säugling, weinen, ſchauen), um nicht unnatürlich und lächerlich geziert zu werden.

Uebrigens: Je größer die Räume ſind, in denen man ſingt, deſto beſtimmter und ſtärker muß artikulirt werden; desgleichen bei ſtarker Inſtrumental-Begleitung. Kurz, man befleißige ſich bei jeder Gelegenheit, daß man verſtanden werde, und nehme deshalb ſorgfältig Rückſicht, wo man ſingt, ob im Zimmer, oder im Concertſaale, der Kirche u. ſ. f.

Digitized by Google

Sechzehntes Kapitel.

Melodie und Rhythmus. Unterschied desselben vom Takte. Abschnitte. Perioden. Zusammensetzung und Behandlung derselben.

Melodie ist eine geordnete, irgend ein Gefühl aussprechende Tonreihe, die in sich selbst bis zu einem Abschluß gekommen ist. Es ist ein griechisches Wort und heißt so viel, als Weise, Lied, Gesang.

Die Melodie, als eine in sich abgeschlossene, einen Sinn ausdrückende Nacheinanderfolge verschiedener Töne, muß nothwendig irgend einen Ton als Grundton setzen, von welchem Alles ausgeht und zu welchem Alles zurückkehrt. Das ist nothwendig, weil außerdem keine Einheit in das Ganze kommen könnte.

Jeder Grundton hat seine Tonleiter bis zur Octave, von welcher an dieselbe Skala sich wiederholt, nur in einer höhern, oder noch einmal so tiefen Stellung.

Unsere Tonleitern sind entweder Dur oder Moll. Nach einem oder dem andern Tongeschlecht auf irgend einem gewählten Grundtone wird also die Weise oder Melodie gebildet. Zur Ausschmückung dient jedem Tongeschlechte (jedem Dur und Moll) die chromatische Tonleiter, die oft nur in einigen Halbtönen, selten in einer längern Reihe eingemischt wird.

Aus diesen Tonleitern können wir nun die Töne so beliebig zusammen setzen, als es sich für unsern jedesmaligen Zweck, oder für die in Tönen auszusprechende Empfindung passend zeigt. Wir sind also nicht gebunden, die Töne so aufeinander folgen zu lassen, wie sie in den Stufen der Tonleitern auf einander folgen, sondern wir vermischen die Stufen, oder Intervalle, wie wir wollen, das heißt, wie wir es für das, was wir ausdrücken wollen, zweckmäßig finden.

Diese freie Wahl der Aufeinanderfolge der Intervalle ist demnach kein willkührliches Zusammenwürfeln, kein buntes, blos zufälliges Ineinandermengen, sondern der Grund der Wahl liegt in dem, was wir damit sagen wollen. Es ist damit wie mit einem Satze unserer Wortsprache. Wir sind nicht genöthigt, gerade diesen oder jenen Satz zu machen, dieses oder jenes Wort zu nehmen; das hängt von uns und von unserer Art des Denkens ab: aber je besser wir das rechte, das bezeichnendste Wort an die rechte Stelle setzen, desto klarer, eindringlicher und schöner ist unser Satz. So wenig Jemand im Ernste sagen wird: Gleich wie der Löwe ein grimmiges Thier ist, also sollen wir auch in einem neuen Leben wandeln —, eben so wenig werden wir auch Töne auf einander folgen lassen dürfen, die nicht zu einander gehören, die keinen Sinn ausdrücken.

Auf welche Art nun ein geordneter Sinn, ein geregelter Ausdruck, bei aller Freiheit der Wahl in der Aufeinanderfolge der Töne, zu gewinnen ist, das lehren die Tonleitern und ihre Intervalle nur zum Theil: am Besten unterrichtet uns davon die Lehre der Harmonie, auf die wir also verweisen müssen. Denn die Gesetze der Harmonie sind uns in unserer abendländisch neueren Musik seit langer Zeit auch zur Bildung einer geschickten

Digitized by Google

Melodie so unentbehrlich geworden, daß wir ohne alle Kenntnisse der Harmonie gar nicht mehr gut fortkommen.

Indessen haben wir doch schon aus dem Vorigen so viel inne, daß wir wissen, wir können aus irgend einer diatonischen Skala in Dur oder Moll zur Bildung der Melodien zunächst Secunden-, Terzen-, Quarten-, Serten- und Octaven-Zusammenstellungen benutzen, zuweilen auch Quintenreihen und Einmischungen von Septimen, worüber uns jedoch ein näherer Aufschluß in der Harmonielehre werden wird. Ferner wissen wir, daß chromatische Gänge das vorherrschend Diatonische der Melodie in der Regel nur verzieren.

Die Hauptsache zur Bildung der Melodien und zur richtigen Auffassung und Darstellung derselben ist uns jetzt jedoch die Rhythmik, oder die Lehre vom Rhythmus. Auch dies ist ein griechisches Wort, das so viel, als Ebenmaß bedeutet. Es hat noch die Bedeutung einer zierlichen, wohl abgemessenen und daher dem Sinne der Darstellung angemessenen Bewegung in sich, welche Angemessenheit besonders dadurch wohlgefällig und reizend wird, daß sie sich stets nach dem Charakter richtet, den man gerade durch diese Bewegung vorbilden, oder zur Erscheinung bringen will.

Das Angenehme, Wohlgefällige und Zierende ist also keineswegs ein blos Anmuthiges, Weiches, oder gar Weichliches, vielmehr ein charaktervoll Aufregendes, Leben Erweckendes, Sinn Ermunterndes jeder Art, das Leib und Seele zugleich durchdringt. Im Rhythmus liegt ein Zauber, der den Rohen wie den Gebildeten zugleich fesselt. Daher ist er so alt, als das empfundene Leben, denn Leben ist Bewegung, und Rhythmus ist geordnete Bewegung.

Was z. B. in der Baukunst Symmetrie ist, das ist in der Dicht-, Ton- und Tanzkunst Rhythmus. Ein sichtbares, oder fühlbares Ebenmaaß der Theile, die zu einem Ganzen gehören, ist es, was das Ganze äußerlich schön macht. Ein richtiges Verhältniß der Glieder, oder, wie man zu sagen gewohnt ist, eine gute Proportion aller Glieder, die eine ganze Gestalt bilden, macht sie äußerlich schön. Kommt nun noch eine runde, nicht eckige, sondern leichte oder ungezwungen frische Bewegung der Glieder hinzu, so wirkt eine solche Bewegung so hinreißend, daß man, von der Erscheinung überwältigt, mit derselben Leidenschaft erfüllt wird, die sich eben vor unsern Sinnen entfaltet und in's Leben blüht. Die innere Schönheit verbindet sich mit der äußern, und die begeisternde Erregung der Zuschauer und Zuhörer ist unausbleiblich.

In der Symmetrie liegt das geordnete Ebenmaaß: aber im Rhythmus dasselbe geordnete Ebenmaaß, verbunden mit lebendig geregelter Bewegung der schön geordneten Glieder. Und so muß denn der Rythmus noch erregender wirken als die Symmetrie für sich allein. Es muß also in das gesetzlich Nothwendige der Symmetrie, die den reinen Zusammenhang aller Theile zu einem schönen Ganzen, oder zu einer wohl geordneten Einheit, bildet, noch das geübt Bewegliche kommen, das im mannichfaltigen Wechsel der Stellungen jener wohlgeordneten Glieder frisches, helles Leben in sie bringt. Es ist dies ein Leben oder Bewegen, das jene Symmetrie gesetzlicher Nothwendigkeit nicht verletzt, sondern vielmehr gewaltiger hervorhebt, und dennoch mitten im Gehorsam gegen das Gesetz der Nothwendigkeit eine Freiheit entwickelt, die Alles wie ein Spiel, nicht mehr wie eine Arbeit vor die Sinne führt, ohne dabei je das rechte Maaß zu überschreiten, als wäre dieser frische Wechsel in der Bewegung angeboren, von der Natur selbst verliehen, so daß das Erringen der ungezwungenen

Digitized by Google

Leichtigkeit, die Arbeit der Anneigung, völlig überwältigt, in den Hintergrund geſtellt worden iſt, als wäre die Mühe des Erringens niemals dageweſen.

Dann erſt iſt der Künſtler fertig, der dichtende ſowohl, als der ausübende. Aber dazu gehört viel, ſo viel, daß er in Wahrheit nie vollendet fertig werden, oder alle ſeine eigenen Ideale erreichen kann.

Schaffen wir uns nun einen nähern Begriff von dieſem Rhythmus, auf welchen ſo viel ankommt, der darum oft mehr wirkt, als alles Andere, ſo herrlich es auch iſt, weil jeder friſch natürliche Menſch, auch wenn er von der Kunſt keinen Begriff hat, dieſen Rhythmus in allen Gliedern fühlt.

Je ſteifer und je einförmiger eine Bewegung iſt, deſto reizloſer und unangenehmer iſt ſie. Wenn man immerfort in einerlei Länge forttönen, oder alle Sylben einer Sprache gleich betont, ohne Senkung und Hebung der Stimme, fortſprechen wollte, ſo wäre dies unausſtehlich. Verſchiedenheit der Betonung, ein Wechſel von betonten und weniger betonten Theilen muß zum Mindeſten vorhanden ſein, desgleichen ein mannigfacher Wechſel von Längen und Kürzen, wenn nur etwas Leidliches hervorgebracht werden ſoll.

Dieſe verſchiedenen Längen und Kürzen haben wir in allen Sprachen, auch in der Sprache der Muſik. Hier ſind es die Abtheilungen der Töne in Viertel, Achtel u. ſ. f., die wir kennen. Dieſe werden wieder in die verſchiedenſten Verhältniſſe gebracht durch die langſameren und ſchnelleren Zeitmaaße, ſo wie durch die gerade und Tripeleintheilung. Auch die verſchiedenen Accente kennen wir ſchon durch die Lehre vom Takte. Hierin hat alſo der Takt etwas Aehnliches mit dem Rhythmus, aber ſo, daß große Verſchiedenheiten zwiſchen beiden übrig bleiben, die nicht genug beachtet werden können.

Halten wir daher Takt und Rhythmus zuſammen und ſehen wir, was ſich daraus ergibt.

Tact und Rhythmus ſind ſich einander gleich im Wechſel accentuirter und nicht accentuirter Zeiten. Allein das Taktmaaß iſt ein in ſeiner ganzen Zeiterfüllung und in ſeinem einmal geordnetem Wechſel betonter und nicht betonter Zeittheile völlig gleichmäßig ſich wiederholender Zeitabſchnitt. Dieſes gleichmäßige Abmeſſen betonter und nicht betonter Zeiten hat der Rhythmus nicht; vielmehr iſt der Wechſel der eigentlichen Zeitwährung der Längen und Kürzen ohne Vergleich freier, ſo daß in einer Reihe die Verhältniſſe der Längen und Kürzen ſchneller, in der andern langſamer genommen werden können, ja müſſen, wie bei einem guten Deklamiren, das ſich im Anhalten und Eilen nach dem mehr oder weniger ſtarken Drange des Inhalts richtet. Das Accelerando und Ritartando, ſo wie die Synkope etc. gehören alſo eigentlich dem Rhythmus und nicht dem Takte an. Daher ſtören ſie auch den Takt: aber ſie beleben an rechter Stelle den Rhythmus und ſchaffen dem Ganzen mehr Freiheit und ſeelenvollen Ausdruck, während ein beſtändig gleichmäßiger Takt mehr Gebundenes gibt.

In der alten Welt herrſchte der Rhythmus vor, jetzt der Takt, der uns mehr zur Feſtigkeit und Beſtändigkeit bringt, aber auch die perſönliche oder örtliche Freiheit in Darlegung ſeines eigenen Gefühls verringert, weil wir ſonſt in der Maſſenhaftigkeit unſerer Inſtrumente nicht leicht mehr zuſammentreffen würden.

Ein Ueberbleibſel der rhythmiſchen Freiheit iſt uns noch geblieben in den Stellen, die mit ad libitum bezeichnet ſind, dann im Choral und im Rezitative.

Digitized by Google

Der Choral hat offenbar keinen festen Takt, aber wohl einen geordneten Wechsel des Accentuirten und Nichtaccentuirten. Er hat also Rhythmus. Es ist also nur eine völlige Zusammenwerfung verschiedener Begriffe zweier Gegenstände, die sich in Manchem wohl einander nähern, aber darum noch lange nicht Eins und Dasselbe sind. Es ist Mangel an Unterscheidungskraft, die man sich nicht zu Schulden kommen lassen soll, obschon es Mehrere gethan haben, wenn man dem Chorale den Rhythmus abspricht.

Das Rezitativ ist hingegen so offenkundig ein singendes Declamiren ohne bestimmte Taktordnung in Hinsicht auf gleichmäßige Längen und Kürzen der Zeittheile, daß es Niemand zu verkennen im Stande ist. Wer hingegen dem Rezitative den Rhythmus absprechen wollte, der würde eine sehr große Thorheit sagen.

Beweises genug, daß Rhythmus und Takt sehr verschiedene Dinge sind, so sehr sie auch im Wechsel des Betonten und Nichtbetonten auf einem und demselben Grunde ruhen und sich darin einander gleichstellen müssen, als in einer Wesenheit, die in der Natur der Dinge selbst begründet ist. Dafür trennen sie sich durch verschiedene Auffassung und Handhabung ihrer scheinbar gleichmäßigen Normal-Einerleiheit von der einen Seite, und durch inhaltvolle Freiheit von der andern.

Der Takt ist eine Norm eines sich gleichbleibenden, genau abgemessenen Zeitmaaßes für ein Ganzes. Der Rhythmus dagegen kann sich wohl daran binden, wenn er will: allein er braucht es nicht, ohne deshalb seine Ordnung aufzugeben; thut es auch größtentheils nicht, denn seine Gliederungen sind bald viel kleiner, als ein Takt, bald viel größer, als ein solcher. Sein Wesen liegt in größern und kleinern Einschnitten, oder Abschnitten (Caesuren), von denen bald mehrere in einem Takte liegen, und die dann wieder über den Takt hinauslaufen. Kurz, es ist eine viel größere Mannichfaltigkeit im Rhythmus, als im Takte. So sind sie denn beide verschieden und sollen es auch sein, zum Vortheil der ganzen Kunst.

Der Rhythmus bezeichnet neben dem Wechsel des schwer und leicht Betonten gerade das, was in einem Satze der Sprache die Interpunctionen, nämlich Komma, Semikolon, Kolon und Punkt, thun. Wozu das geschieht, weiß Jeder. Es ist des leichtern und genaueren Verständnisses der Sprachsätze, und des bequemeren und richtigeren Lesens und Verstehens wegen. Eine solche richtige Zusammenstellung der Glieder eines Ganzen bildet zugleich die Grundlage der Schönheit.

So verhält es sich auch in der Musik. Sie hat ebenfalls ihre Perioden und ihre kleineren Abtheilungen derselben, deren Kenntniß uns von dem größten Nutzen, ja unentbehrlich ist. Denn wer nicht gut rhythmisirt, macht sicher eine schlechte Musik, die keinen guten Eindruck hervorbringen kann.

So wie nun in jeder Wortdarstellung die Interpunktionszeichen dem Sprecher die Verpflichtung auflegen, einen kleinen Ruhepunkt schon bei einem Komma, noch mehr bei einem Kolon und Punkt anzubringen, der mit einem gewissen Tonfall, mit einer angemessenen Beugung der Stimme verbunden ist, so ungefähr ist es auch mit den Einschnitten in der Musik, die nicht weniger vor die Empfindung des Hörers gebracht werden müssen, als in der Rede, wenn man ihre Sätze klar und ohne unnöthige, ja lästige Mühe fassen soll.

Im Rhythmus der Rede oder eines Gedichts sind die Einschnitte nur an ein ungefähres, d. h. nicht nach der Secunde der Uhr zu berechnendes Zeitmaaß gebunden, wie es in der Musik im Rezitative auch nicht der Fall ist. Da aber unsere jetzige Musik den im Zeitmaaße

Digitized by Google

genau abgemessenen Takt, als ein Gesetz, vorherrschen läßt, in welchem sich das Rhythmische bewegt, so sind auch nothwendig in aller taktischen Musik die rhythmischen Einschnitte an jenes bestimmte Zeitmaaß des Taktes gebunden.

Die größern und die genau bezeichneten Abschnitte werden im Allgemeinen mit Pausen angegeben. An solchen Stellen hat man vor allen Dingen dafür zu sorgen, daß die Pause geziemend beachtet werde. Man darf also den Ton vor der Pause nicht bis in die Pause hinein aushalten. Das gibt ein faules, schlaffes und lahmes Gesinge und Geklinge. Vielmehr muß in den allermeisten Fällen, also in der Regel, der Ton vor der Pause, welcher den Einschnitt nöthig macht, etwas eher als seine Geltung aussagt, zu klingen aufhören. Das gibt dem Einschnitt etwas Markirtes, Pralles, Rüstiges; es bringt Leben in die Musik, jene saubere und nette Ordnung, die überall und in allen Dingen gefällt. Es giebt Nichts, was so allgemein, unter Gebildeten so gut, als unter Ungebildeten, wirkt, als eben der Rhythmus, der sich nur in lebhaften Einschnitten, oder Gliederungen, kund zu thun vermag.

Wären nun alle Abschnitte und Gliederungen durch Pausen angegeben, so wären wir bald damit fertig. Das geschieht aber nicht immer; selbst die besten Tonsetzer vernachlässigen es nicht allzuselten, ihre Gliederungen des Tonstücks überall mit sorgfältig hingesetzten Pausen anzuzeigen; man überläßt dies dem Musiker, voraussetzend, daß er es verstehe, oder doch nach dem Gefühl das Richtige treffe.

Auf ein rohes, ungeübtes Gefühl kann sich aber kein Mensch verlassen, sondern auf ein gebildetes. Es gibt nur zwei Wege, das Gefühl zu bilden: Erfahrung im Umgange mit der Sache, und Erkenntniß durch Verstandeseinsicht. Der letzte Weg der verständigen Einsicht ist der beste und der kürzeste. Ohne diesen Weg betreten zu haben, wird die Erfahrung eine sehr scharfe und kostspielige Lehrmeisterin, öfter eine Zuchtmeisterin, die durch Schaden und Beschämung ihre verstandesträgen Gefühlskinder zu erziehen gewohnt ist, und gewöhnlich noch dazu so langsam, daß sie zu spät einsehen, was sie in den schönen Zeiten des Lebens hätten thun sollen, wenn sie beinahe vorüber sind. Wir wollen uns also die nöthigen Kenntnisse davon verschaffen, damit wir nicht zu spät dahinter kommen, was das Rechte ist, und was es mit der Ordnung des Rhythmischen, seiner Einschnitte, Phrasen und Perioden für eine Bewandtniß habe.

Aller Rhythmus besteht in einer frei gewählten Abwechselung von betonten und weniger betonten, dazu längern und kürzern Noten, welche mit ihren Notenfiguren meist schon im zweiten Takte einen sehr bemerklichen Abschnitt, oder Einschnitt (Caesur) bilden. Dann reihen sich zwei andere Takte, welche mit den zwei ersten, als ihrem Vorbilde, woraus sie hervorgehen, oder an welches sie sich lehnen, Aehnlichkeit haben, oft fast bis zur Gleichheit, oder doch nur durch geringe, deshalb dennoch überaus wirksame Aenderungen verschieden sind. In der Zeit- oder Abschnittslänge entsprechen sie dagegen ihrem Vorbilde vollkommen, folglich müssen sie auch in 2 neuen Takten wieder einen Abschnitt bringen. Wir wollen diesen zweiten Abschnitt das Gegenbild des ersten nennen.

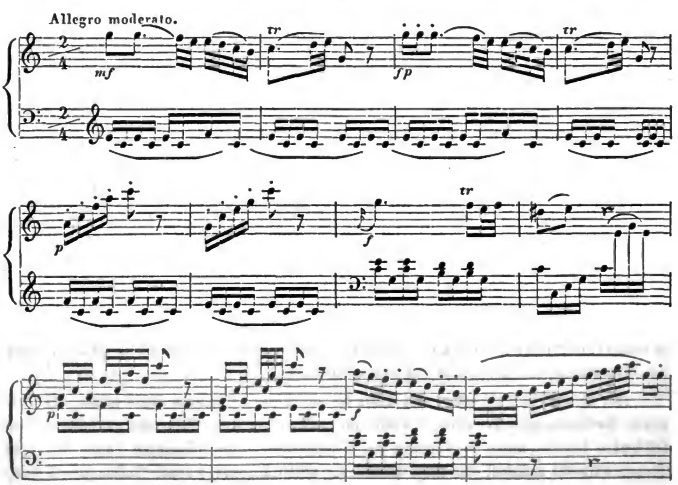
Folgen nun in gleicher Abtheilung von 2 zu 2 Takten 4 andere Takte als Bild und Gegenbild, so ist die musikalische Periode auf das Einfachste, d. i. in der leichtesten und daher übersichtlichsten Ordnung, geschlossen. Die Abschnittstheile einer Periode heißen Phrasen.

Hier theilt sich also die musikalische Periode in zwei gleiche Theile, die Manche

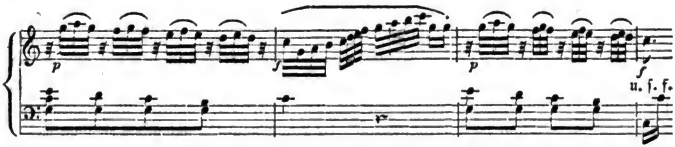
Vordersatz und Nachsatz nennen, ob es gleich nicht überall, ja im Grunde nur selten, recht passen will. Die beiden musikalischen Abschnitte gehören zwar gerade so zusammen, wie in der Sprache Vordersatz und Nachsatz zusammen gehören: allein es muß nicht immer die andere Hälfte der musikalischen Periode eine Folgerung aus der ersten Hälfte des Satzes sein, nicht einmal in Hinsicht auf Gleichheit oder Ungleichheit der Notenfiguren. Mit Folgerungen und Schlüssen im Sinne der Wortsprache kann die Musik natürlich gar nichts zu thun haben. Beide musikalische Hälften einer Periode haben vielmehr ein und dasselbe Gefühl auszusprechen; die zweite Hälfte nur noch bestimmter, als die erste: sei es durch bloße Wiederholung der ersten Bewegung, oder durch irgend eine Zuthat, die den Abschluß der Periode noch bestimmter rhythmisirt.

Ueberhaupt gehen die nähern Bestimmungen der Einrichtung einer musikalischen Periode weit mehr aus harmonischen Gesetzen hervor, als aus melodischen. Hier müssen sich die Wendungen der Melodie durchaus nach den Gesetzen der Harmonie richten. Die Melodie, oder das Gefühl, welches die Melodie schafft, wählt ihre Notenfiguren, ihre Abschnitte, die Zusammenfügung derselben der Zahl und der Bewegung nach: allein den tiefern Grund des Abschlusses einer musikalischen Periode und ihrer Hälfte gibt die Harmonie. Davon bald mehr. Jetzt haben wir es mit den melodisch-rhythmischen Abschnitten, Einschnitten und Gliederungen zu thun, unter denen die eben beschriebene die allergewöhnlichste und allgefälligste ist. Sie kommt in allen gebräuchlichen Tänzen, in den allermeisten Märschen und Liedern vor, trägt auch ihre Kraft in die allermeisten größern Tonsätz über. Man muß sagen, daß sie den Grund alles melodisch rhythmischen Periodenbaues abgibt.

Wir geben einige Beispiele, die in der Regel erst die Worte recht deutlich machen:



Digitized by Google



Es ist dies der Anfang einer Sonate von Mozart, die erste in der Ausgabe bei Breitkopf und Härtel, unter dem Titel: Sept Sonates pour le Pianoforte composées par W. A. Mozart. Sie ist so einfach und gefällig, daß sie auch von nur etwas geförderten Anfängern nicht schwer eingeübt und eben so leicht verstanden werden kann. Der Fingersatz hat nicht die geringste Schwierigkeit; man wird ihn sehr bald finden, wenn nur die von uns angegebenen Regeln gut gefaßt worden sind. Wir werden deshalb auch nicht einmal Andeutungen geben, damit Jeder Gelegenheit zu einem Selbstversuche habe, ob er unsere früheren, überaus vereinfachten und daher leicht verständlichen und behaltbaren Applicaturgesetze in gute Anwendung zu bringen vermag. Wäre Jemand hin und wieder in Ungewißheit, so wiederhole er nur jene Regeln.

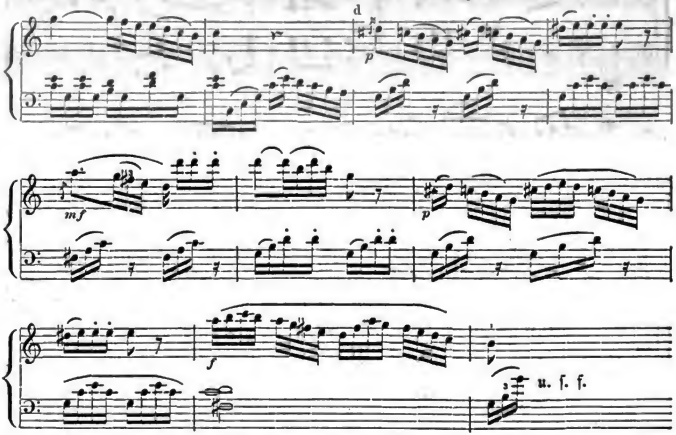
Eben so klar liegen in dieser Sonate die rhythmischen Abschnitte vor, so daß sie fast Jeder von selbst treffen muß.

Das ganze Bruchstück besteht aus 16 Takten, in welchen sich die Hauptmelodie des Satzes vollkommen abschließt. Die kleinen Abschnitte bestehen immer aus zwei Takten, deren nächstfolgende stets aus den vorigen hervorgehen, so daß vier und vier einen etwas größern zusammenhängenden Abschnitt bilden. Fast überall sind die Einschnitte in der Melodie mit Pausen bezeichnet, daß sie gar nicht übersehen werden können. Der fünfte und sechste Takt gehört zwar zu einem Abschnitte, der den vorigen gleich ist, zusammen: allein die Notenfigur hat ihn in zwei kleinere Unterabschnitte zerlegt, was oft vorkommt, des gebührenden Wechsels wegen in den melodischen Verhältnissen. Die beiden nächsten Takte (der siebente und achte) sind den beiden ersten Abschnitten wieder völlig gleich, so daß sie beide vereint erst den Einschnitt bringen. — Nun wiederholt Mozart dieselben vier Takte, nur durch einige wenige Ausschmückungen in den Notenfiguren und durch eine geringe Wendung in der Melodie etwas verändert, so daß der zwölfte Takt nicht blos in C-dur, sondern selbst in der Octave der Melodie schließt, welche stets den vollkommensten, oder ruhigsten Abschnitt eines ganzen Theiles gibt. — Das erste Zweiunddreißigstel des zwölften Taktes, das $\bar{c}$ der rechten Hand, macht den eigentlichen Schluß des Abschnittes; es muß daher abgestoßen werden, damit der rhythmische Bau recht fühlbar hervortrete, obgleich keine Pause steht. Die folgenden Töne des zwölften Taktes bringen nur darum eine zusammenhängende Notenfigur, weil noch vier Takte daran gereiht werden sollen, um desto runder in 16 Takten die ganze Melodie in möglichster Gleichmäßigkeit und Ordnung der rhythmischen Verhältnisse zu vollenden und den Grundton C dem Ohre recht bestimmt einzuprägen.

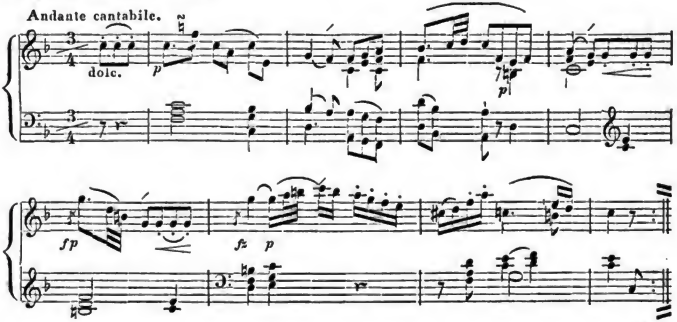
Im Grunde sind die letzten acht Takte des melodischen Sätzchens nichts weiter, als fortgesetzte Ausspinnungen der ersten 8 Takte, mit welchen der ganze Satz recht gut hätte vollendet werden können, wenn der Tonsetzer die Verlängerung nicht vorgezogen hätte. Wäre es Mozart's Absicht gewesen, eine kurze Periode (ohne Verlängerung) in acht Takten zu vollenden,

Digitized by Google

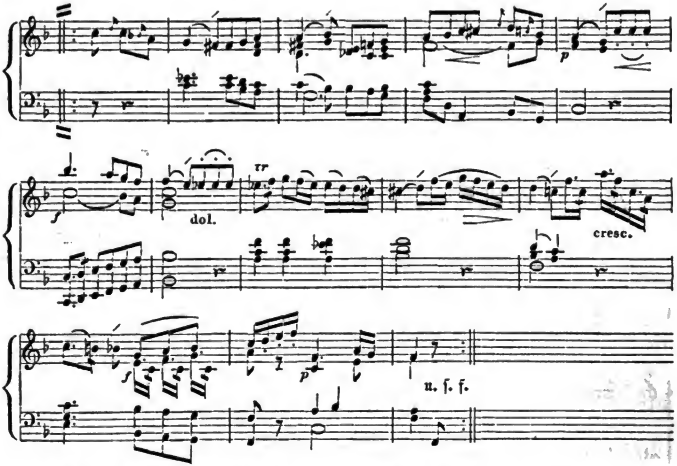
und ſogleich eine zweite Periode in anderer Melodie, wie er ſie ſpäter bringt, daran zu reihen, ſo hätte er nur den ſiebenten und achten Takt ſo einzurichten gehabt, wie folgt:



Dann würde ſich dieſe zweite Periode bei d unmittelbar an die erſte gereiht haben. Auch dieſe zweite Periode beſteht abermals aus acht Takten, ſo daß je zwei und zwei Takte den Einſchnitt in ſich ſelbſt mit Pauſen angeben. Wir ſehen an der Triole im Baſſe, daß der Tondichter ſeine zweite Periode abermals verlängert, wie die erſte. In Allem iſt vollkommene Symmetrie der Glieder, der Einſchnitte und der Perioden, und zwar auf die gebräuchlichſte und eingänglichſte Art. Der folgende Satz iſt aus derſelben Sonate Mozarts entnommen, und nur ſo weit hergeſetzt, als es zur Erklärung nöthig iſt, doch ſo, daß das Bruchſtück zugleich als ein kleines Ganze zur Uebung des Klavierſpielers dienen kann.



Digitized by Google

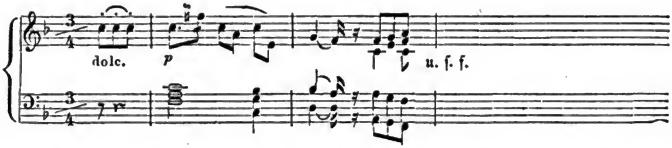


Der erste Theil besteht aus den gewöhnlichen acht Takten, die in zwei Hälften zerfallen; jede Hälfte theilt sich wieder in zwei Einschnitte, so daß zwei Takte zu jedem Einschnitte gehören, wie im vorigen Beispiele. Es ist dies eine rhythmische Ordnung, die am gewöhnlichsten vorkommt. Dieselbe Eintheilung findet im Ganzen auch im zweiten Theile Statt, nur mit dem Unterschiede, daß dieser nicht aus acht, sondern aus zwölf Takten besteht, folglich sich durch einen Rhythmus von vier Takten vermehrt hat, deren jeglicher abermals, wie zuvor, in zwei kürzere Einschnitte zerfällt.

Einige dieser zweitaktigen Einschnitte zerfallen wieder in Unterabtheilungen, so daß einige Male jeder Takt seinen fühlbaren Einschnitt erhält. Das ist z. B. gleich in den beiden ersten Takten des zweiten Theils der Fall. Aber auch die kleineren Unterabtheilungen der Einschnitte folgen sich immer zu zweien, so daß ein Untereinschnitt dem andern entspricht und der zweite das symmetrische Gegenbild des ersten ist. Es bleiben also dadurch die größeren Verhältnisse der rhythmischen Gliederung völlig in ihrer Ordnung. Es kommt aber dadurch noch mehr Mannigfaltigkeit in die Abgemessenheit der größern, immer unter sich gleichen Verhältnisse.

Hier sind nun die Einschnitte nicht durch Pausen angegeben; die Einschnittspause tritt erst am Schlusse eines jeden Theiles ein. Alle Einschnitte, bis auf die kleinsten herab, müssen dagegen überall, ob gleich keine Pausen stehen, so vorgetragen werden, daß die letzte Note, auf welcher der Einschnitt hervorgehoben werden muß, so vorgetragen wird, als ob kurze Pausen ständen. Man muß also die Schlußnote eines jeden Einschnittes etwas verkürzen und zwischen dem Ende des jetzigen und dem Anfange des nächsten Einschnittes eine kurze Pause hören lassen. Es werden also die beiden ersten Takte, die den rhythmischen Absatz bilden, so gespielt, wie hier folgt:

Digitized by Google



Wie es bei einem Einschnitt ist, so ist es bei jedem andern auch, in einem Tonsatze, wie in allen. — Selbst wenn der Einschnitt mit Pausen bezeichnet ist, wird dennoch in der Regel die Schlußnote noch etwas kürzer vorgetragen, als sie geschrieben steht, damit der Einschnitt recht in's Leben tritt. Soll es einmal, als Ausnahme von der Regel anders sein, setzt gewiß der Tondichter ten. über die Schlußnote des Einschnitts, worauf dann eben so gewiß eine Pause folgt.

Wir haben alle Einschnitte mit einem größern, etwas schiefen Striche über der Absatznote bezeichnet. Diese Bezeichnung steht in keiner Komposition. Um so mehr muß man die Regel der Einschnitte kennen lernen. Werden sie vernachlässigt, macht diese Vernachlässigung den ganzen Vortrag unordentlich.

Es ist hier noch Eins zu bemerken, was von Wichtigkeit ist. Der erste Abschnitt fängt hier mit drei Achteln Auftakt an. Dasselbe thun nun alle folgende Einschnitte im ganzen Sätzchen. Nur ein einziges Mal im ganzen Satze ist im sechsten Takte des ersten Theils ein Sechzehntel noch zum vorigen Abschnitte gezogen worden, so daß der Auftakt des folgenden nur fünf Sechzehntel zählt. Solche kleine Verschiedenheiten kommen vor: allein der Einschnitt wird doch überall wenigstens *einen* zweiten Einschnitt in demselben Theile des Tonsatzes finden, der mit ihm zusammen den Auftakt zu einem vollen Takte macht. Denn es kann sich gar wohl treffen, daß andere Einschnitte desselben Satzes nicht im Auftakte anfangen, sondern mit dem vollen Takte, der Mannigfaltigkeit wegen. Dann wird aber auch der anders geformte Abschnitt wieder einen zweiten haben, welcher ihm in seinem Baue entspricht.

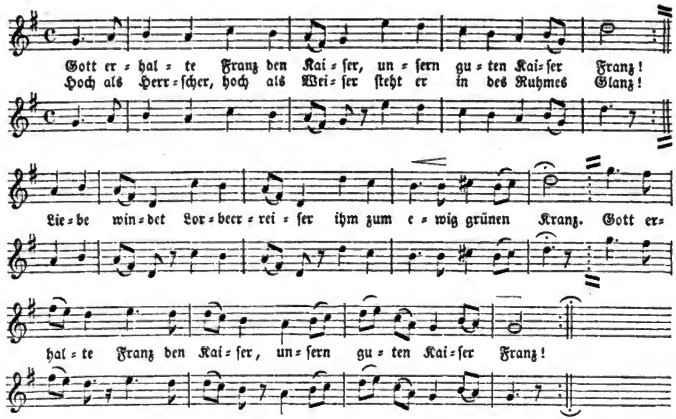
Ein solcher Wechsel ist ganz leicht, denn in den Stimmen, wo der nächste Einschnitt nicht wieder mit dem Auftakte anfängt, stehen statt der Auftaktsnoten Pausen, welche stets einen, wenn auch noch so kleinen Einschnitt, anzeigen.

Kurz, die ganze Sache hat für den Anfänger nur bei fehlenden Pausen seine Schwierigkeit, die aus Mangel an Uebersicht stammt, welche nicht gleich zu verlangen ist, sich aber bald findet, wenn nur die nothwendigen Andeutungen gehörig beachtet werden.

Diese Einschnittspausen fehlen sogar oft in Gesängen. Im Gesange sind die Einschnitte jedoch noch leichter aufzufinden, weil sie immer mit den Einschnitten des Textes übereinstimmen.

Wir wollen als Beispiel Haydn's treffliches Volkslied: Gott erhalte Franz, den Kaiser u. s. w. zu diesem Behufe gebrauchen. In der obersten Linie wollen wir die Melodie setzen, wie sie Haydn geschrieben hat: in der unteren den Vortrag:

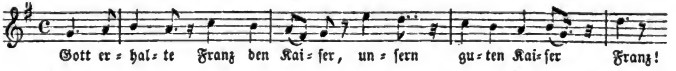
Digitized by Google



Ueber die in der Vortragszeile mit Pauſen bemerkbar gemachten Einſchnitte haben wir nichts weiter hinzuzufügen. Allein es könnte ſich, vorzüglich anfangs, wohl treffen, daß ſelbſt dieſe Einſchnittslängen zuweilen nicht in einem Athem ausgeführt werden könnten. In ſolchem Falle muß an irgend einer möglichſt ſchicklichen Stelle ein kurzer Athem geſchöpft werden, des Bedürfniſſes wegen. Wir wiſſen, daß in der Regel nicht zwiſchen einem Worte Athem genommen werden ſoll. Man zerreiße alſo die Worte nicht, durchaus nicht eher, als bei einer Gelegenheit, wo man es abſichtlich thut, etwa um mit Bedacht eine gänzliche Erſchöpfung der Kraft vor die Sinne der Hörer zu bringen, und ein Recht dazu hat; aus bloßer Noth ſollte es nie geſchehen.

Die ſchicklichſten Stellen, wo etwa noch ein kurzer Athem geſchöpft werden kann, ſind immer entweder, wo ein zweitaktiger Rhythmus in einen eintaktigen zerfällt wird, wenn die Tertesworte nicht widerſtreben, oder zwiſchen dem Taktſtriche, und auch wohl zwiſchen der zweiten guten Taktzeit. Welches von beiden Hülfsmitteln das beſſere iſt, lehrt der Zuſammenhang der Tertesworte.

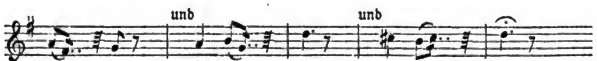
Man hat alſo dabei Rhythmus und Tertverbindung zu beachten, wenn das Rechte gewählt werden ſoll. Man ſehe folgende Nebeneinſchnitte für eine noch nicht völlig ausgebildete Athemeintheilung, oder für Körperzuſtände, wo man die langſame Ausſtrömung des Athems nicht recht in ſeiner Gewalt hat.



Dieſe Erneuerung, oder Erfriſchung des Athems, der nie ſo weit verbraucht werden muß, daß er dem Sänger völlig, bis auf das Letzte, ausgeht, erleichtert noch der richtige Vortrag der melismatiſchen Figuren (wo mehrere Töne, im geringſten Falle we=

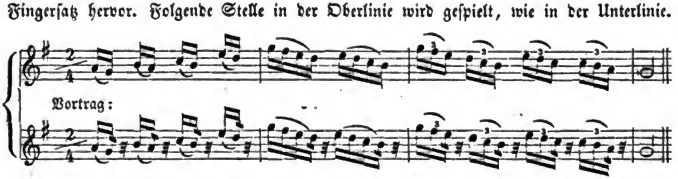
Digitized by Google

nigſtens zwei auf eine Sylbe gehen) nicht wenig. Am Ende einer ſolchen melismatiſchen (zuſammengebundenen) Figur wird nämlich die letzte Note, wenn auch nur ſehr wenig Zeit in Anſpruch nehmend, etwas kürzer gehalten, als es ihr Werth mit ſich bringt, um die Figur recht bemerklich zu machen. Die wenigen melismatiſchen Bindungen, welche in unſerm mitgetheilten Volksliede vorkommen, werden auf folgende Weiſe vorgetragen:



Man muß ſich daher gleich anfangs gewöhnen, ſelbſt in ganz kurzer Zeit Athem zu ſchöpfen. Das erleichtert nicht nur den Geſang ungemein, ſondern es hilft ſogar zur Verſchönerung deſſelben.

Ganz vorzüglich hat man beim Klavierſpiele darauf Rückſicht zu nehmen. Man muß dabei ſeine Fingerſetzung nach den vorgeſchriebenen Bindungen, oder melismatiſchen Figuren einrichten, damit zwiſchen einer ſolchen Figur die allermöglichſte Bindung erhalten, alſo kein Abſatz fühlbar werde. Es gehen folglich daraus Regeln auch für den Fingerſatz hervor. Folgende Stelle in der Oberlinie wird geſpielt, wie in der Unterlinie.



Iſt eine Bindung beendet und alſo die letzte Note abgekürzt (etwas abgeſtoßen) vorgetragen worden, hat man Freiheit in der Wahl in der Fingerfolge. Man kann die Hand leicht fortrücken, oder denſelben Finger, welcher zum Schluſſe der eben vollendeten Bindung gebraucht worden iſt, oder jeden andern, der ſich für die eben zu beginnende Bindung am Beſten ſchickt, einſetzen, aus dem Grunde, weil eine kleine Abkürzung der letzten Bindungsnote nothwendig geworden iſt, welche wie eine kurze Pauſe anzuſehen iſt. Auf jede Pauſe, auch noch ſo klein, folgt alſo freier, d. i. mit der vorigen Figur nicht zuſammengehöriger Fingerſatz; er hat ſich einzig nach der nun folgenden Figur zu richten, was ſehr natürlich und einleuchtend iſt. Da nun das Ende einer Bindung nicht anders, als durch eine Abkürzung der letzten Note, folglich durch eine eingeſchobene Pauſe, zu bewerkſtelligen iſt, muß auch nach jeder Bindungsfigur der Fingerſatz wieder ein neuer werden, der mit dem eben Vollendeten nicht mehr nothwendig zuſammenhängt.

Dieſe Regel iſt eine der wichtigſten, und doch entſinne ich mich nicht, daß ſie irgendwo beſtimmt und deutlich ausgeſprochen worden wäre. — So wie die früher angezeigten Regeln der Haltung und des Fingerſatzes dem Klavierſpiele Feſtigkeit und Ordnung im Allgemeinen geben, ſo giebt die Beziehung auf Bindungen der Notenfiguren, welche rhythmiſche Einſchnitte in die kleinen Nebengliederungen bringen, allen jenen Geſetzen für jeden beſon-

Digitized by Google

dern Vortrag irgend eines Tonsatzes überall die für Jeden leichteste und beste Wahl unter den früher angegebenen Allgemeinregeln des Fingersatzes, ob man nämlich mit einem Finger auf einer und der andern Note wechseln, oder einen und den andern Finger übergehen, oder unter welchen Finger man den Daumen untersetzen, oder welchen man über den Daumen schlagen soll; ob eine Fortrückung der Hand oder eine Ausdehnung und Spannung derselben hier in der gegenwärtigen Stelle gerade das Zuträglichste ist u. s. f.

Da nun hierin nicht selten mehrere Wahlen, ohne gegen früher gegebene Hauptgesetze zu verstoßen, möglich sind, und da Jeder immer für sich diejenige Wahl treffen wird, die ihm, entweder seiner Hand und seiner Fingerbeschaffenheit oder seiner besondern Uebung nach, die leichteste und daher auch die natürlichste ist, oder geworden ist: so wird auch die Applicaturnahme fast bei den allermeisten Spielern in mancherlei Fällen eine verschiedene sein. Jeder Meister wird aber in der Regel die seinige als die beste unter allen in Anschlag bringen und bei seinen Zöglingen darauf halten, daß sie in Anwendung komme. Daher geschieht es, das es in Einzelheiten so viele Fingersatzverschiedenheiten gibt, als Lehrmeister sind. Dawider wäre nicht viel einzuwenden, wenn nur nicht Jeder steif und fest auf der seinigen beständе, als wäre jede andere geradezu verwerflich. Man wird vielmehr in nicht seltenen Erscheinungen auf Hand- und Fingerbeschaffenheit Rücksicht zu nehmen und die Wahl unter den Hauptregeln frei zu lassen haben, wenn nur dabei die Handhaltung nicht ohne Noth widrig verschoben wird und die vorgeschriebenen Bindungen richtig und nett herausgebracht werden können. Und so mögen denn freilich für nicht wenige Notenfiguren mancherlei Verschiedenheiten der Applicatur neben einander bestehen. Wenn Einer diese, der Andere jene vorzieht, so ist das wohl für ihn und solche, die ihm ähnlich sind, zulässig und gut, allein noch lange nicht nothwendig für Alle.

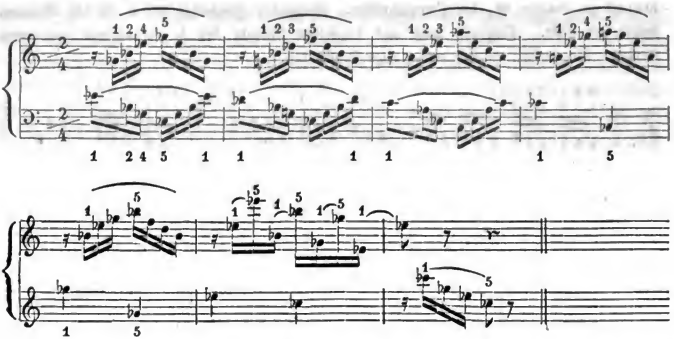
Solche blos individuelle (persönliche) Regeln geben wir gar nicht, weil sie im wahren Sinne des Wortes gar keine eigentlichen Regeln, sondern nur gute Rathschläge sind, wobei stets Freiheit der Wahl bleibt, die sich nach der besonderen Beschaffenheit eines Jeden richtet, aber durchaus keinem Zwange unterworfen werden sollte. In solchen Fällen gilt also:

Was den guten, richtigen und schönen Ausdruck stört, das taugt gewiß nichts: was diesen fördert, erleichtert, mehr abrundet, ist gut.

Da kann denn zuweilen ein Finger von einer Obertaste auf eine Untertaste herabgleiten; es kann der Daumen zuweilen zwei Tasten neben einander zugleich anschlagen, wenn z. B. sechs Töne mit einer Hand klingend gemacht werden sollen; oder der Daumen und der kleine Finger auf eine Obertaste gesetzt, auch wohl der kleine Finger zuweilen über den Daumen geschlagen werden, sobald dadurch der Griff oder die melismatische Notenfigur runder herausgebracht und die gute Lage der Hand nicht zu arg verzerrt wird, woraus gewöhnlich eine Versteifung, Verkrampfung und Ungeschmeidigkeit besonders der von Natur schwerfälligern Finger hervorgeht.

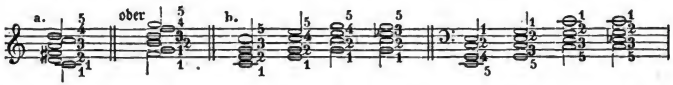
Wo also die Hand in keine verdrehete Lage gebracht wird, da können auch der Daumen und der kleine Finger auf Obertasten gesetzt werden, namentlich bei gebrochenen Accorden. Gut wäre folglich:

Digitized by Google

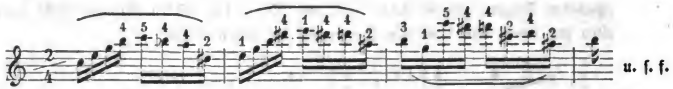


Solche übervolle Griffe, wie in folgendem Beispiele bei a. kommen zum Glück selten vor. Man muß aber doch wissen, was man mit ihnen anfängt, wenn sie einmal vorkommen. Die beiden untersten Tasten werden hier also mit dem Daumen zum Klingen gebracht.

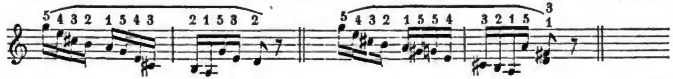
Vierstimmig volle Accorde mit einer Hand sind in allen Lagen nicht schwer. Man spielt sie wie bei b.



Der Bindungen wegen, um deren willen man beim Klavierspiele überhaupt die Finger nicht zu oft aufheben und jede springende Applicatur vermeiden muß, wird zuweilen das erwähnte Abgleiten eines Fingers von einer Obertaste auf die nächste Untertaste angewendet, z. B.:



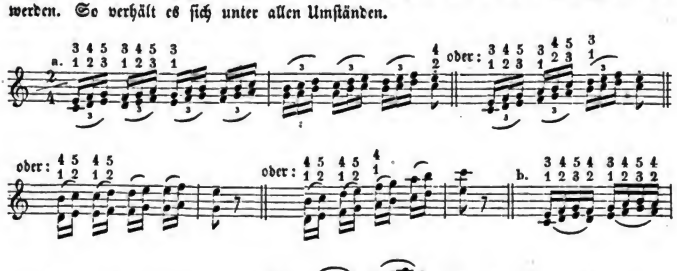
Dieselbe Bewandtniß hat es mit dem Ueberschlagen des fünften Fingers über den Daumen, was natürlich noch leichter wird, wenn man den kleinen Finger auf eine Obertaste setzt. Wenn aber die Bindungen es nicht nöthig machen, thut man es nicht.



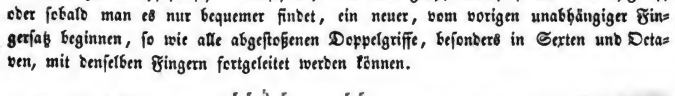
Die rhythmischen Unterabtheilungen sind es also hauptsächlich, welche hier diesen, dort jenen Fingersatz nothwendig machen; jederzeit denjenigen, mit welchem man die Bindung am Schönsten auszuführen im Stande ist. Das gilt auch, so weit es nur

Digitized by Google

möglich zu machen iſt, bei Doppelgriffen. Folgender Fingerſatz bei a iſt der Bindung wegen der beſte. Dagegen muß aus demſelben Grunde bei b ein anderer genommen werden. So verhält es ſich unter allen Umſtänden.

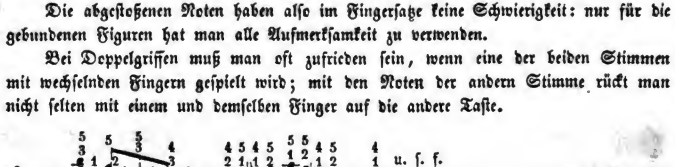


Bei jedem rhythmiſchen Einſchnitt, klein oder groß, kann, ſobald es nöthig iſt, oder ſobald man es nur bequemer findet, ein neuer, vom vorigen unabhängiger Fingerſatz beginnen, ſo wie alle abgeſtoßenen Doppelgriffe, beſonders in Sexten und Octaven, mit denſelben Fingern fortgeleitet werden können.



Die abgeſtoßenen Noten haben alſo im Fingerſatze keine Schwierigkeit: nur für die gebundenen Figuren hat man alle Aufmerkſamkeit zu verwenden.

Bei Doppelgriffen muß man oft zufrieden ſein, wenn eine der beiden Stimmen mit wechſelnden Fingern geſpielt wird; mit den Noten der andern Stimme rückt man nicht ſelten mit einem und demſelben Finger auf die andere Taſte.



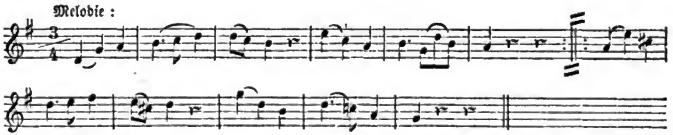
Je vollſtimmiger überhaupt das Spiel wird, deſto mehr ſchweigen die Regeln, deſto größere Freiheit tritt alſo ein, und zwar um der Nothwendigkeit willen. Man hätte aber mit dem Fingerſatze überall vielmehr Schwierigkeit, wenn man die rhythmiſchen Ein-

Digitized by Google

ſchnitte, bis in die kleinſten herab, nicht beachten wollte. Sie ſind demnach von jeder Seite her überaus wichtig.

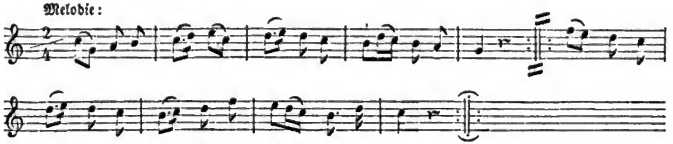
Die viertaktigen Rhythmen, die wieder in zweitaktige zerfallen, ſind die beliebteſten und daher auch die gewöhnlichſten. Wo die zweitaktigen ganz beſonders vorherrſchen, kann es ſich treffen, daß ein Theil des Tonſatzes nur aus ſechs Takten beſteht, und der andere aus 8 Takten, wie es z. B. in dem engliſchen bekannten Volksliede: God save the King der Fall iſt. Natürlich wird dann auch ein Theil aus 10, 14, 18 Takten etc. beſtehen können, der andere dagegen aus 20, 22, 30 u. ſ. f. Das hängt von der Idee des Komponiſten ab: allein die Verhältniſſe bleiben in der Regel und in der Ordnung, weil eben zwei zu zwei Takte den Einſchnitt bringen. Als Ausnahme erſcheint allerdings manchmal auch wohl ein eingeſchobener Takt, ſo daß ein Abſchnitt 4, der andere 5 Takte enthält. Gewöhnlich, wenn es ja einmal geſchieht, iſt dieſe Einſchiebung eine verlängerte Cadenz, die wir ſpäter kennen lernen. Wir wollen jedoch hier zunächſt lieber die Regel beachten, die Ausnahmen gibt die Erfahrung dann von ſelbſt.

Die geregelt rhythmiſchen Einſchnitte in ihren Hauptabtheilungen beſtehen ferner noch aus 3 Takten, auf welchen Einſchnitt ſich noch ein zweiter, als Gegenbild, wieder bezieht, z. B.:



Dieſe dreitaktigen Grundeinſchnitte, denen wieder ein gleiches Gegenbild folgt, wirken in der That ſehr ſchön, wenn die Taktart eine einfache oder gemiſchte und dazu nicht zu langſame iſt. Sie ſind ſehr gut zu gebrauchen.

Seltener ſind ſchon die 5taktigen mit einem 5taktigen Gegenbilde. Man muß ſich erſt an ſie gewöhnen. Zur Abwechſelung thun ſie jedoch gute Dienſte. Wir wollen auch von ſolchen ein Beiſpiel geben.



Siebentaktige Hauptabſchnitte ſind nur mit Vorſicht zu verwenden, daher keinem Anfänger, ſondern nur dem Meiſter als Ausnahmen zu erlauben, welcher ſie ſchon nicht eher, als am rechten Orte anbringen wird.

Digitized by Google

Siebenzehntes Kapitel.

Harmonie im Allgemeinen. Consonanzen und Dissonanzen und Eintheilung derselben. Accord, Grundaufbau und Eintheilung desselben.

Harmonie ist nichts Anderes, als Uebereinstimmung, jede wohlgeordnete Verknüpfung mehrerer Dinge oder Theile zu einem schönen Ganzen.

Diese mancherlei Gliederungen und Theile können nun nach und nach in einer Zeitfolge vor unseren Sinnen sich entfalten, so daß das ganze Bild theilweise vor uns entsteht und sich zusammenstellt, aus seinem Anfange herauswächst bis zur Vollendung, wie das mit jedem Gedicht, jeder Rede und jeder Melodie geschieht, oder es können Mehrere für einen und denselben Zweck in Uebereinstimmung mit einander auf einmal zu einer und derselben Zeit thätig sein, so daß jedem Einzelnen sein besonderes Geschäft zu Erreichung eines Zweckes angewiesen worden ist. Jedes Einzelne, das an der Darstellung und Vollendung irgend eines Ganzen thätig ist, hat auf dieses Ganze zu sehen, sich darnach zu richten, und doch dabei seine besondere Thätigkeit für sich und auf seiner angewiesenen Stelle zu vertreten.

In der Musik verstehen wir jetzt, und bereits Jahrhunderte lang, unter dem Worte Harmonie nur das Zusammenklingen mehrerer Töne zu einer und derselben Zeit.

Wir haben die Intervalle, die in jeder diatonischen Skala liegen, kennen gelernt. Mag man nun eine von den 12 chromatischen Tonstufen, welche man nur immer will, zum Grundtone nehmen, das bringt keinen weitern Unterschied, als daß der Grundton höher oder tiefer genommen worden ist, folglich die ganze Skala höher oder tiefer klingt: allein die Intervalle in ihren Verhältnissen zum Grundtone bleiben stets dieselben, so daß dabei an eine Aenderung der angegebenen Verhältnisse jeder Tonstufe zu ihrem Grundtone gar nicht zu denken ist, weil alle Tonverhältnisse, die wir zu unserer Musik verwenden können, reinhin erschöpft sind. Vierteltöne können wir zu unserer Musik nicht gebrauchen, es wäre denn in seltenen Ausnahmen zu feinen Schattirungen in Uebergängen von einem Intervalle zum nächsten andern. Diese Vierteltöne werden also nur zu melodischen Schattirungen gebraucht, und auch so nur äußerst selten: dagegen zu harmonischen Zusammenstellungen ganz und gar nicht.

Schlagen wir diese Intervalle der Reihe nach mit dem Grundtone zusammen, so erhalten wir eine Reihe von Zweiklängen, wo zweierlei Töne verschiedener Stufen innerhalb einer oder mehrerer Octaven zugleich erklingen.

Jeder von diesen Zweiklängen muß nothwendig einen verschiedenen Eindruck auf unsere Gehörnerven hervorbringen, weil die Intervalle selbst verschieden sind, die mit dem Grundtone in einer und derselben Zeit zusammen wirken. — Brächten diese verschiedenen Zusammenschläge keine verschiedene Empfindung in unserem Gehöre hervor, so wäre unser Gehörorgan so roh, daß wir die wirklich verschiedenen Dinge, wider die Natur der Sache, nicht zu

Digitized by Google

bemerken im Stande wären. Wir müßten dann im Gebiete des Hörens noch nichts bemerkt haben; es wäre kein Verstand in unser Ohr gekommen. Denn der Verstand ist es, der durch Auffassungen von Erfahrungen und durch Vergleichungen derselben die Sinne nach und nach veredelt oder bildet. Das geschieht leicht, weil uns natürliche Anlagen dafür gegeben sind, die uns nicht wenig helfen.

Und so giebt es den keinen für Musik empfänglichen Menschen, der es nicht empfände, daß mehrere von diesen Zweiklängen einen scharfen und herben Eindruck machen, andere einen mildern und sanftern.

So werden wohl Alle darin übereinstimmen, daß Secunden und Septimen (vorzüglich die große Septime), mit dem Grundtone zusammengeschlagen, am Härtesten, dagegen Terzen und Sexten am Mildesten klingen.

Das könnte jedoch Sache der Gewöhnung sein, denn die menschlichen Ohren sind in verschiedenen Zeiten ganz anders gewöhnt gewesen, und sind es unter verschiedenen Völkern noch. Wir müssen also einen Grund dafür haben, der einleuchtend und befriedigend ist, wenn das Ohr wirklich ein gebildetes, und nicht blos ein gewöhntes sein soll. Wäre das nicht, und hätte blos das Ohr, oder die Empfindung die Macht zu sagen, was Recht und Unrecht u. s. w. wäre: so hätte der Ungebildete eben so viel Recht, als der Gebildete, zu bestimmen, was zur Sache gehört, oder nicht, denn Jeder hat Ohr und Empfindung. Allein es darf sich Niemand damit groß machen, wenn er keine Beweise des Geistes oder der Erkenntniß für seine Empfindung aufbringen kann; er darf nur sagen: das gefällt mir, und jenes gefällt mir nicht. Ein Urtheil über Werth und Unwerth, über Wahrheit und Falschheit eines Gegenstandes gebührt nur dem, der die Sache kennt, sich also Begriffe davon erworben hat und seine Ueberzeugung mit Gründen belegen kann.

Damit gewinnt unser Gegenstand freilich ein weites Feld der Untersuchung und wissenschaftlicher Erörterung, wozu nur Wenige Zeit und Lust haben.

Zum Glück sind schon alle diese Untersuchungen bis zum Uebermaaße durchgekämpft worden, so daß wir sie, unserem jetzigen Zwecke zuwider, nicht erst von Neuem in wohl früher, aber jetzt nicht mehr nöthiger Ausführlichkeit oder Weitschweifigkeit anzustellen brauchen. Wir haben hier vielmehr die Resultate alles dessen, was sich als wahr erhärtet hat, so einfach, verständlich und praktisch nützlich hinzustellen, daß Jeder sich ohne große Mühe hineinfinden, den Zusammenhang erkennen und dabei nicht ohne Grund gelassen werden soll.

Wir werden also eine praktisch nützliche und die Einsicht in unsern Gegenstand fördernde Uebersicht alles dessen geben, was jedem Musiker schlechthin zu wissen nöthig ist.

Jede Kunst und Wissenschaft hat ihre Ausdrücke, die man zuvörderst verstehen lernen muß. Die Musik macht davon keine Ausnahme.

Wir haben gefunden, daß in einer zweistimmigen Harmonie, wo nur zwei Intervalle zu gleicher Zeit ertönen, manche dieser Zusammenstellungen hart und unruhig, wie zum Fortgange treibend, uns aufreizen, andere dagegen uns mild berühren und so angenehm ins Ohr fallen, daß wir gern bei ihnen verweilen. Den Grund haben die Gelehrten darin gefunden, daß die uns angenehm berührenden und ruhiger lassenden Intervalle mit so einfachen, also wenig zusammengesetzten und nicht verwickelten Schwingungen unsere Gehörnerven in Bewegung setzen, daß diese nicht zu viel, nicht zu mannigfach und angestrengt angegriffen

Digitized by Google

werden können, woher dann auch die Ruhe kommt und das Anmuthige, was eben die leichtere oder einfachere Schwingung der zugleich ertönenden Intervalle mit sich bringt.

Es kann sich dabei sogar treffen, daß die schwingenden Bewegungen, die an unser Ohr schlagen, uns allzueinfach sind, also zu viel Ruhe lassen, uns zu einförmig berühren. Das ist z. B. mit dem Unisonus (Einklang) der Fall, wenn er längere Zeit fortgesetzt werden würde. Wir wünschen dann bald die Verhältnisse wenigstens etwas verschiedenartiger, wie z. B. mit der Octave, welche doch wenigstens doppelt so schnelle Schwingungen macht, als der Grundton.

Auch dieses Verhältniß kann uns in die Länge noch zu einförmig berühren; wir wünschen mehr Mannigfaltigkeit. Es werden uns daher meist die mäßig zusammengesetzten Schwingungsverhältnisse der Intervalle die anmuthigsten sein, weil zugleich noch Uebereinstimmung und doch schon mehr Verschiedenheit der gleichzeitig erklingenden Tonstufen Statt findet.

Natürlich gibt es nun, da die Schwingungsverhältnisse immer zusammengesetzter werden, einen Punkt, wo das leicht Faßliche dieser Bewegungen uns etwas zu verwickelt zu werden beginnt; es fängt also an, nach und nach etwas schärfer zu werden, uns nicht mehr so angenehm, oder ruhig und gefällig zu berühren. Je mehr die Verhältnisse also über diesen Scheidepunkt hinausgehen und noch mannigfacher, noch verwickelter werden, desto mehr beunruhigen sie uns und bringen den Wunsch nach einem Fortschritt in einfachere Verhältnisse zurück in uns hervor.

Dies Alles ist so natürlich, daß es jeder Unbefangene leicht begreift. Es ist auch nichts weniger, als etwas Neues: vielmehr haben es unsere Väter schon lange bemerkt, und es immer sorgfältiger und genauer untersucht und erforscht.

Man nannte in ältern Zeiten die uns ruhiger lassenden, oder uns stiller, freundlicher berührenden Intervalle Concordanzen, jetzt Consonanzen: diejenigen hingegen, wo wir einen Fortschritt in einfachere Verhältnisse zu wünschen anfangen, weil sie uns zu wenig Ruhe lassen, vor Zeiten Discordanzen, dann später Dissonanzen, wie noch jetzt.

Daß sich dies wirklich so verhält, wird Jeder sogleich fühlen, der die uns schon bekannten Intervalle der Reihe nach mit dem Grundtone zusammenschlagen will. Er thue dies aber auf einem rein gestimmten Klaviere, damit er die verschiedenen Verhältnisse richtig erhält, was unumgänglich nöthig ist.

Wenn aber unsere Sinne Etwas empfinden, was der Verstand in seinen nähern Beschauungen begründet findet und mit Beweisen belegen kann, die nicht durch stärkere verdrängt werden können, das muß schlechthin von jedem Vernünftigen für eine Wahrheit erklärt werden, die in der Natur der Sache selbst, nicht in einer bloßen Verführung unserer Sinne liegt. Und so verhält es sich in Wahrheit mit den Con- und Dissonanzen; wir fühlen sie nach unserem Gehör, so lange dieses nicht durch vorgefaßte Meinung, oder durch herkömmliche Verwöhnung bestochen und irre geleitet ist, und unser Verstand bestätigt die Richtigkeit dieser Wahrnehmung durch Erforschung der Verhältnisse in genau mathematischen Berechnungen.

Gegen die Wahrnehmungen unserer Sinne allein, ohne genauere Beleuchtung und Begründung derselben durch den Verstand, haben wir also so lange Ursache, mißtrauisch zu sein, bis wir unser Nachdenken nach besten Kräften dafür in redlich angestrengte Thätigkeit gesetzt haben. Erst wenn Sinn und Geist, äußere und innere Wahrnehmung, mit einander einig geworden

Digitized by Google

ſind, können wir von einer menſchlichen Wahrheit reden. Daß dieſe dabei noch immer einzelnen Irrthümern unterworfen ſein kann, iſt nicht zu leugnen, wird auch von keinem Verſtändigen geleugnet, denn das bringt ſchon der Begriff des Menſchlichen mit ſich, das von einer Stufe der Wahrheit, bei rechtſchaffenen Gebrauch ſeiner Kräfte, immer zur andern und höhern ſteigt und ſteigen ſoll. Je tiefer der Grund einer Sache liegt, deſto mehr iſt dies in der Regel ſo.

Zu ſolcher tiefern Erforſchung ſind nun nicht alle Muſiker, am wenigſten die ausübenden (praktiſchen) berufen: es iſt Sache der Theoretiker, der wiſſenſchaftlichen, die dafür zum Beſten einer vervollkommneten praktiſchen Tonkunſt zu ſorgen haben. Allein die Ergebniſſe wiſſenſchaftlich ſtrenger Unterſuchung haben ſich alle praktiſche Tonkünſtler und ſolche, die es werden wollen, ſorgfältig zu Nutze zu machen, damit die Kunſt kein Schlendrian, kein Handwerk werde, ſondern von einer Höhe zu einer andern und reinern fortſchreite. Wir müſſen alſo wiſſen, was unter den Theoretikern feſtſteht. Was uns das nützt, werden wir ſehen, und zeitig genug.

Ein Jeder wird ſich dabei leicht denken können, daß auch jetzt noch Einzelnheiten vorliegen, wo nicht alle Theoretiker einer und derſelben Ueberzeugung ſind. Dieſe Einzelnheiten haben ſie unter ſich ſelbſt auszumachen: der praktiſche Muſiker hat nur zu bemerken, welche beſondere Gegenſtände es ſind, über welche noch immer eine verſchiedene Meinung herrſcht. Das wollen wir auch anzuzeigen nicht vergeſſen: allein im Ganzen ſteht die Lehre von den Con- und Diſſonanzen unter allen Gebildeten unumſtößlich feſt, ſo ſehr, daß jeder Angriff ſie nur noch mehr befeſtigt hat, wie es im Grunde mit jeder rechten Wahrheit ſteht.

Zwar hat es in neuern Zeiten auch Männer gegeben, welche alles Con- und Diſſoniren aus unſerer Muſik wegleugnen wollten: allein ihr Scharfſinn war hierin ſo wenig groß, daß ihre, wenn auch anfangs auffallenden Verſuche gar bald in ſich ſelbſt zerfielen. Es iſt nicht im Geringſten noth, daß wir hier weiter dabei verweilen: allein die Anzeige davon iſt darum nicht zu übergehen, weil jeder gebildete Menſch wenigſtens überſichtlich vom Treiben ſeiner Zeit und von dem Stande der Dinge eine Anſicht haben muß, damit er ſich nicht, ohne alle Kenntniß des Sonderbaren, von Dingen überraſchen laſſe, die, haltlos an ſich, nur dann den innern Halt des Menſchen etwas wankend machen können, wenn ſie ganz unvermuthet und in ſchwacher Stunde den Unerfahrnen übereilen. Denn jede Sache, die wider Gefühl und Verſtandesgründe zugleich läuft, iſt ſicher falſch.

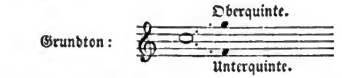
Die erſte Conſonanz von irgend einem angenommenen Grundton aus, deſſen Unisonus nothwendig vollkommen mit ihm übereinſtimmen, folglich auch als Eins mit ihm gelten muß, iſt die Octave, welcher nichts fehlt als eine größere Verſchiedenheit vom Grundtone. Sie bewahrt alſo immer noch mehr die Einheit, welche der Einklang vollkommen in ſich trägt, als daß ſie Mannigfaltigkeit bietet, die der Kunſt eben ſo unerläßlich iſt, als die Einheit. Es iſt aber hier von der großen (oder ſogenannten reinen) Octave die Rede: alle übrigen Octaven conſoniren nicht. Ob eine, zwei und noch mehr Octaven höher oder tiefer zuſammen erklingen, ändert das Verhältniß des Con- und Diſſonirens nicht, was von allen Intervallen gilt, weshalb wir es nicht wieder zu erwähnen nöthig haben.

Dann folgt als zweite Conſonanz die Quinte, nämlich die diatoniſche, oder die große, (reine). Dieſe iſt ein vom Grundtone ſchon weſentlicher, als die Octave, verſchiedener, aber doch zugleich völlig mit ihm noch einiger Ton, der ſich wohl ganz dem Grundtone anſchmiegt,

Digitized by Google

und deſſen Herrſchaft unangetaſtet gelten läßt, aber doch zugleich auch dabei ſo hell hervorklingt, daß eine gewiſſe Selbſtſtändigkeit in ihm kräftig bleibt, welche uns andeutet, daß dieſe mit dem Grundtone voll übereinſtimmende Quinte doch auch ſehr wohl geeignet wäre, bei einer geringen Veränderung der jetzt obwaltenden Verhältniſſe, die Grundgewalt der Herrſchaft ſelbſt zu übernehmen. Wir werden daher Urſache haben, bald genug auf die Natur dieſes Intervalls wieder zurückzukommen und noch einiges Unerläßliche über daſſelbe zu bemerken.

Die große (oder auszeichnungsweiſe rein genannte) Quarte iſt, wie wir wiſſen, nichts Anderes, als eine umgekehrte Quinte; alſo die Quarte nach Oben iſt die Quinte nach Unten, oder die Unterquinte. Folglich iſt das Verhältniß des Grundtons zur Quinte und zur Quarte nur dadurch verſchieden, daß dies Quinteninterval nach Oben, das Quarteninterval umgekehrt nach Unten führt.



Wir werden dies weiter brauchen. Hier haben wir uns blos deutlich vorzuſtellen, daß die Unterquinte ſich ſehr leicht, ja faſt unwillkührlich, zum neuen Grundtone erhebt und den eigentlichen Grundton zur Quinte (nämlich zur Oberquinte) umwandelt. Daher kommt es auch, daß wir einen ganz entſchiedenen Ruhepunkt fühlen, wenn wir von c aus bis zur Quarte heraufſingen.

Daher die Tetrachorde, d. h. die Vierton-Abtheilungen der Griechen, welche ſehr lange herrſchten und noch jetzt zuweilen genannt werden.

In dieſer Beziehung iſt die große, oder reine Quarte ſchlechthin eine eben ſo nothwendige Conſonanz, als die Quinte ſelbſt. Das giebt auch Jeder zu; es iſt darüber nie Streit geweſen.

Hingegen hat es mehrere Theoretiker gegeben und giebt deren noch, welche behaupten, die große Quarte ſei Diſſonanz, ſo lange der Grundton bleibe, was er ſei, und nicht in die Quarte umgewandelt werde. Auch komme dieſe Quarte weit öfter in diſſonirende, als conſonirende Zuſammenſtellungen.

Da man aber daſſelbe von allen Intervallen ſagen kann, am Ende auch kein Grundton etwas für ſich allein, ohne Hülfe ſeiner nächſten und beſten Umgebungen zu bewirken im Stande iſt: ſo iſt doch dieſe Anſicht zu einſeitig und kaum eines ſo langen Streites werth, als er wirklich darüber ſich breit gemacht hat. Daher wird denn die reine Quarte in der Regel und mit Recht als Conſonanz geachtet, als welche ſie ſich auch nach unſern weitern Erörterungen herausſtellen und ſicherſetzen wird.

Wenn hingegen Grundton, Octave, Quinte und Quarte durch ein Verſetzungszeichen erhöht oder erniedrigt werden, alſo nicht diatoniſche Intervalle bleiben, treten ſie aus ihren conſonirenden Verhältniſſen heraus und werden Diſſonanzen, d. h. ſolche Intervalle, die keine Ruhe laſſen, ſondern zu einem Fortgange nöthigen.

Digitized by Google

Wir haben nun noch zwei diatonische Intervalle, welche consoniren, d. h. uns zu keinem Fortgange zwingen, sondern in und durch sich selbst uns befriedigen. Es sind die diatonischen Terzen und Sexten.

An beiden Intervallen zeigt sich ein bedeutender Unterschied von den vorigen. Sie können beide groß und klein sein und bleiben dennoch Consonanzen. Woher kommt das?

Das hat seinen wissenschaftlich trifftigen Grund in jener eben angeführten Berechnung, und seinen praktischen Grund, der erst aus dem wissenschaftlichen Grunde hervorgeht oder sich rechtfertigt, in unsern beiden Tongeschlechtern, Dur und Moll.

Wir erinnern uns, daß in Dur die große, und in Moll die kleine Terz Hauptmerkmal ist. Wenn daher die große Terz nur allein consonirte und die kleine nicht, so könnten wir auch kein harmonisches Moll haben, sondern müßten uns mit Dur allein begnügen. Es ist ein Glück, daß es anders ist. So verschieden auch die Wirkung ist, welche durch den Gebrauch der großen oder der kleinen Terz hervorgeht, so hat dies doch nur Einfluß auf eine bedeutende Veränderung des Charakters beider Tongeschlechter, allein nicht auf das Consoniren der zweierlei Terzen, die in jedem Tongeschlechte verschieden sind und sein müssen. Nur die Art oder der Grad des Consonirens ist bei jeder Consonanz verschieden, weil es sonst kein eigenthümlich Charakteristisches der mancherlei Consonanzen geben könnte.

Da demnach die kleinen Terzen so wohl, als die großen, nur jede auf ihre besondere Weise, Consonanzen bleiben, die große Terz aber in der Umkehrung eine kleine Sexte wird, dagegen die umgekehrte kleine Terz eine große Sexte giebt, wie wir wissen: so folgt daraus, daß beide Sexten, die große und die kleine, eben so gut Consonanzen sind, als die zweierlei Terzen selbst. Denn kein Intervall verläuguet in der Umkehrung seine consonirende oder dissonirende Natur.

Darum mußte auch die umgekehrte Quinte, die eine Quarte wird, ebensowol Consonanz bleiben, als die Quarte, die in der Umkehrung eine Unterquinte wird. Dasselbe Verhältniß tritt mit den umgekehrten Terzen und Serten ein, eine nothwendige Folgerung, die sich bewähren muß, wenn der Zusammenhang der Tonverhältnisse nicht zerrissen werden soll.

Wir haben also zweierlei Gruppen von Consonanzen.

Die erste Gruppe kann keine Veränderung durch ein Versetzungszeichen erleiden, wenn sie nicht aufhören soll zu consoniren. Zu dieser Gruppe gehören Grundton, Octave, Quinte und Quarte. Sie müssen groß bleiben, wenn sie Consonanzen sein sollen. Das ist der Grund, warum sie die Alten zur Auszeichnung rein nannten. Der Ausdruck bezieht sich also nicht auf die Stimmung, die in allen Intervallen rein sein muß, sondern auf ihr Verhältniß der Größe.

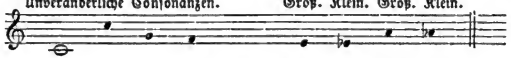
Die zweite Gruppe bilden die Terzen und Serten, die nicht groß zu bleiben nöthig haben, sondern auch klein werden können, ohne aufzuhören, Consonanzen zu sein.

Unsere Vorfahren nannten daher die erste Gruppe vollkommene Consonanzen, und die zweite unvollkommene.

Diese Ausdrücke sind auch jetzt noch nicht ungewöhnlich. Indessen haben doch mehrere Neuerer sie nicht gut befunden und haben sogar allen Unterschied unter den Consonanzen wegleugnen gewollt. Ist nun auch das Letzte offenbar übertrieben, ja sogar unnatürlich, da ein Unterschied nicht bloß unter den beiden Gruppen, sondern sogar zwischen jeder einzelnen

Digitized by Google

Consonanz einer und derselben Gruppe Statt haben muß: so könnte doch der Ausdruck füglich mit einem bessern vertauscht werden. Ich habe daher längst vorgeschlagen, die sogenannten vollkommenen Consonanzen lieber *unveränderliche*, und die sogenannten unvollkommenen *veränderliche* zu nennen. Auf diese Art bliebe die Sache, die in der Wahrheit begründet ist, und an der Benennung würde nichts ausgesetzt werden können.



Alle übrige Intervalle, als alle Secunden und Septimen, desgleichen alle, die nicht diatonisch sind, also weder in der Dur- noch Moll-Tonleiter liegen, sind Dissonanzen.

Dahin gehören also, außer den *Secunden* und *Septimen*, alle *Versetzungen* der großen *Prime*, *Octave*, *Quinte* und *Quarte*, übrigens noch alle *übermäßigen* und alle *verminderten Intervalle*.

Dissonanzen sind alle Intervalle, die keine Befriedigung für sich gewähren, sondern zum Fortschritte reizen, bald schärfer, bald weicher, je nachdem es die Beschaffenheit einer jeden einzelnen Dissonanz mit sich bringt. Sie sind also nicht geradezu *Uebelklänge*. Es ist dies eine schlechte Uebersetzung. Sie sind das, was im Gemälde der Schatten, was im Gemüthe die Unruhe, die Leidenschaft ist. Sie drängen zur Bewegung; sind also an ihrer Stelle so nothwendig, so recht und charakteristisch, als die Consonanzen. Allein das hindert doch nicht, daß beide ganz entgegengesetzter Natur sind!

Der Unterschied liegt am Tage, und braucht keiner weitern Worte. Somit ist auch der Einfall einiger Neuern, den Begriff des Con- und Dissonirens für ein Nichtiges oder Nutzloses zu erklären, eben nur ein Einfall; der gar nicht erwähnt worden sein würde, wenn sich nicht angehende Kunstjünger zuweilen von Einfällen stutzig machen und zu ihrem Nachtheil eine Zeitlang täuschen ließen.

Ein vom Grundtone verschiedenes und mit ihm zu gleicher Zeit ertönendes Intervall bildet aber noch keinen *Accord*. Erst wenn wenigstens zwei wesentlich verschiedene Intervalle mit einem Grundtone zugleich angeschlagen werden, wird der Zusammenklang ein *Accord* genannt.

Ein *Accord* ist also ein gleichzeitiger Zusammenklang von zwei oder mehrern unter sich wesentlich verschiedenen Intervallen zu einem Grundtone.

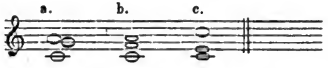
Waren nun die Intervalle schon con- und dissonirende, so werden es natürlich die *Accorde* auch sein müssen. Ein *Accord* ist aber nur dann *consonirend*, wenn *alle* zu ihm gehörende Intervalle mit dem Grundton derselben im consonirenden Verhältnisse stehen.

Alle Intervalle werden von ihrem tiefsten Tone aus gezählt und benannt.

Dennoch dürfen auch die Verhältnisse der übrigen Intervalle gegen einander in keiner dissonirenden Stellung stehen, wenn ein Accord consonirend sein soll. Ein einziges Intervall, das gegen ein anderes dissonirt, z. B. die Stellung einer Secunde, Septime, None, oder eines übermäßigen oder verminderten Wesens annimmt, macht den *ganzen Accord*

Digitized by Google

zu einem dissonirenden, d. h. zu einem, der einen Fortschritt schlechthin folgen lassen, sich in einen andern Accord umstellen muß. Z. B.



Im ersten Zusammenklange dreier verschiedener Töne bei a. ist der Grundton c̄, zu welchem sich die große Quinte ḡ und die große Sexte ā gesellt. Beide Töne sind Consonanzen, gegen den Grundton gehalten: allein die Quinte und Sexte stehen gegen einander in einem dissonirenden Verhältnisse, was den ganzen Accord zu einem dissonirenden macht.

Ganz anders verhält es sich mit den beiden folgenden Accorden bei b. und c. Hier stehen alle Töne zu einander in consonirenden Verhältnissen, weshalb auch diese beiden Accorden durchaus nur consonirende sind.

Solche und ähnliche Accorde nennt man auch wohl zuweilen Harmonie. Man ist in seiner Ausdrucksweise nicht immer sorgfältig. Ja es ist gebräuchlich, unter Harmoniemusik die militärische zu verstehen, die mit Blasinstrumenten und Trommeln ausgeführt wird. Das ist ein Nebenbegriff des bürgerlichen Lebens, der im Grunde nicht hieher gehört.

Wenn wir aber unter einer Harmonie der Melodie den wohlgeordneten, ausdrucksvollen Zusammenhang der in der Zeitfolge nach und nach sich verbindenden Töne zu einem Ganzen verstehen: so müssen wir unter Harmonie der Accorde auch nichts Anders, als einen wohlgeordneten und ausdrucksvollen Zusammenhang der nach und nach mit einander verbundenen Accorde zu einem Ganzen verstehen.

Das ist dasselbe, was wir Harmonielehre nennen, den Grund aller Tonsetzkunst, die mehrere Stimmen zugleich mit einander ertönen läßt. Sie ist also die Lehre von den Accorden und ihren Verbindungen.

Diese Lehre haben wir nun noch klar und praktisch vorzuführen. Nur noch vom Aufbau der Accorde wollen wir das Nöthige voranschicken.

Man setzt alle auf einem angenommenen Grundtone ruhenden Accorde in übereinander gestellten Terzen zusammen.

Da nun zu einem Accorde wenigstens drei Töne gehören, so muß der erste Accord nothwendig ein Dreiklang sein. Setzen wir noch einen vierten Ton, nämlich die nächste Terz nach oben dazu, so erhalten wir natürlich einen Vierklang.

Man kann, wie wir bereits oft gesagt haben, jeden der 12 chromatischen Töne zum Grundtone wählen und eine Dur- oder Moll-Tonleiter aus ihm entwickeln. Es ist völlig eins, weil überall die Verhältnisse der auf einander folgenden Tonleiterstufen dieselben bleiben. Wir wählen stets den Grundton C, weil sich dabei die Regeln am Leichtesten übersehen und verstehen lassen. Die Anwendung auf die übrigen Tonleitern auf irgend einem andern Grundtone giebt sich dann bei einigem Fleiße sehr bald von selbst. Also:

Digitized by Google

Schlägt man den ersten Accord, den Dreiklang, auf seinem rein gestimmten Pianoforte an, so wird jedes für Musik empfängliche Ohr das Befriedigende, das angenehm Eingehende dieses Accords sogleich empfinden. Diese Empfindung stimmt auch mit unsern gegebenen Erklärungen und mit den mathematischen Berechnungen der Theoretiker genau zusammen. Es ist also auch von Seiten des prüfenden Verstandes erwiesen, daß dieser Dreiklang consonirend ist.

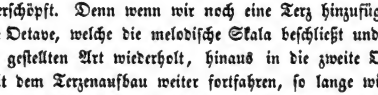
Schlägt man dagegen den Vierklang an, dessen vierter Ton die große Septime gegen den Grundton bildet, so wird jedes Ohr sogleich empfinden, daß dieser Accord nichts weniger, als angenehm eingehend, nicht ruhig lassend, sondern bedeutend hart und scharf ist und eine Sehnsucht nach einem folgenden Accorde erweckt, der die Wirkung desselben ändert.

Das stimmt ebenfalls mit unserer Prüfung des Verstandes überein. Und so ist denn dieser Vierklang oder Septimenaccord dissonirend.

Also ist nur der Dreiklang consonirend: der Vierklang schon nicht mehr.

Mit diesem Vierklange haben wir aber schon mit unserem Kunstbaue der Terzen die diatonische Leiter erschöpft. Denn wenn wir noch eine Terz hinzufügen wollen, kommen wir schon über die Octave, welche die melodische Skala beschließt und eine neue von derselben, nur höher gestellten Art wiederholt, hinaus in die zweite Octave. Wir können jedoch sehr gut mit dem Terzenaufbau weiter fortfahren, so lange wir durch neue hinzugefügte Terzen Töne erhalten, die noch nicht dagewesen, im Gegentheil von den frühern Tönen ganz verschieden sind.

Sehen wir, wie weit wir dies treiben können, ohne auf einen Ton zu stoßen, der früher in einer andern Octave dem Namen nach vorhanden gewesen ist.



Weiter können wir im Terzenbaue gar nicht gehen. Denn wollten wir über das a'' noch eine Terz höher setzen, also c''': so treffen wir auf einen Ton, der schon als Grundlage des ganzen Baues vorhanden ist. Wir wiederholen also nur das Dagewesene.

Wenn wir die in diesem Terzenbaue vorhandenen Töne aufmerksam betrachten, so werden wir die ganze Tonleiter von C-Dur vor uns haben, so daß kein einziger selbständiger oder leitereigener Ton fehlt. Abermals ein Beweis, wie genau folgerichtig sich die ganze Ordnung der Tonkunst zusammenhält.

Daß alle diese drei letzten Accorde, so gut als der Septimenaccord dissoniren, brauchen wir nun kaum zu sagen. Ja, wir werden empfinden, daß sie immer mehr Ueberschwängliches erhalten, je mehr Terzen über der Octave hinzugesetzt werden. Die Terzenmasse wird fast zu groß.

Der Fünfklang oder der Nonenaccord hat weniger Ueberfülltes, als der Undecimenaccord, oder der Sechsklang; am Lästigsten fällt der Siebenklang oder der Terzdecimenaccord, der in seiner Fülle uns fast drückt, so daß wir alle diese Ton-

Digitized by Google

verhältniſſe mit unſerm, wenn auch gebildeten Ohr nur mit Anſtrengung faſſen können. Viele Hörer vermögen es gar nicht.

Es iſt daher etwas Wirres in dieſen letzten Accorden, das nur äußerſt ſelten vollſtändig verwendet werden kann.

Daher haben ſogar die Freunde des Unklaren, was ohne Widerrede in dieſen letzten Accorden liegt, dieſe drei über die Octave hinausführenden doch nicht für ſo wichtig zu erklären vermocht, als die beiden erſten, den Dreiklang und den Septimenaccord.

Dieſe beiden heißen daher *Grundaccorde*, *Stammaccorde* und *Grundharmonien*: die letzten drei dagegen *Nebengrundaccorde*, ſo daß ſie nur den zweiten Platz in der Reihe der Accorde einnehmen, nicht den *erſten*, wie die *Drei- und Vierklänge*, welche vorzugsweiſe *Hauptgrundaccorde* heißen, oder *Accorde* ſchlechthin, auch *einfache Accorde*, während die drei letzten *zuſammengeſetzte* (nämlich aus 2 Octaven) genannt werden.

Digitized by Google

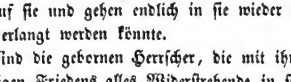
Achtzehntes Kapitel.

Von den Dur- und Moll-Dreiklängen, den Beinamen und dem Wesen ihrer Tonbestandtheile, ihren ersten Verwandtschaften und ihrer nächsten Verwendung im Tonsatze. Daher von der Verdoppelung eines Tones im Dreiklange, von der Lage desselben, der engen und weiten Harmonie, der Brechung der Accorde und den Versetzungen oder Umkehrungen derselben (Sexten- und Quartsextenaccorde.)

Die beiden Dreiklänge in Dur und Moll sind also die zwei einzigen gleichzeitigen Tonverbindungen, oder Accorde, welche conseniren. Die übrigen alle dissoniren mehr oder weniger.

Wir haben also weit mehr Dissonanz-, als Consonanz-Akkorde, wie im Leben überhaupt. Dennoch kommt auf diese Consonanz-Accorde das Meiste an, denn alle Dissonanzen beziehen sich auf sie und gehen endlich in sie wieder über, weil außerdem keine Ruhe und kein Frieden erlangt werden könnte.

Die Consonanzen sind die gebornen Herrscher, die mit ihrer reinen und vollen Kraft bei aller Stille des stetigen Friedens alles Widerstrebende in sich vereinigen. Wir haben daher diese zwei consonirenden Dreiklänge recht genau zu beachten. Setzen wir demnach die beiden consenirenden Dreiklänge des Normaltones C, denn wie diese beiden sind, so sind sie alle, wir mögen einen Grundton setzen, welchen wir wollen.



Der Grund, worauf Alles ruht, ist natürlich der unterste Ton, der Stützpunkt des Ganzen, welcher in der Kunstsprache den Namen Tonica führt. Weil nun auf diese Tonica auch die ganze Tonleiter von Dur und Moll gegründet ist, so heißen auch alle die Töne, welche eine Dur- und Moll-Skala bilden, entweder leitereigene oder tonische.

Das äußerste Ende eines solchen Dreiklanges ist die Quinte, und zwar die große, (reine), die eben so fest und unveränderlich, als der Grundton sein muß, weil sonst der Endpunkt eines solchen Accords, oder seine Begrenzung nichts Sicheres und Bestimmtes haben könnte.

Dieses feste Begrenzungsintervall, auf welches fast eben so viel, als auf den Grundton selbst ankommt, erhält den Kunstnamen Dominante (die Herrschende), ein Name, der sehr bezeichnend ist.

Die Terz liegt in der Mitte, ist veränderlich, ohne dadurch das consonirende Verhältniß zu stören, vielmehr drückt sie dem Dreiklange dadurch einen wesentlich verschiedenen Charakter auf, den bestimmten und hellen des Dur, und den weichen, sehnsüchtigen

Digitized by Google

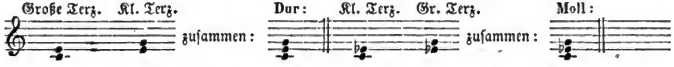
des Moll. Darum erhält diese Terz den Namen Mediante (die vermittelnde), eine nicht minder wichtige Benennung.

Sehen wir nun diese beiden Dreiklänge (Dur und Moll) genauer an, so ergiebt sich, daß beide aus zweierlei übereinander gebauten Terzen bestehen, aus einer großen und einer kleinen.

In Dur liegt das Verhältniß der großen Terz gegen den Grundton hin, als gegen den Ausgangspunkt, gegen den Anfang des ganzen Baues; die kleine Terz bildet sich erst von der Terz aus gegen die Quinte.

In Moll ist das Verhältniß blos umgekehrt; die kleine Terz liegt unten und die große oben: aber in beiden consonirenden Accorden hat sich eine große und eine kleine Terz mit einander vereint.

In dieser Verbindung des Großen und Kleinen, des Harten und Weichen liegt eben der befriedigende Klang, wie wenn sich Männliches und Weibliches vereint. Man sehe selbst:

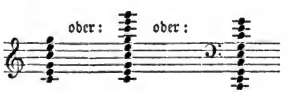


Es ließe sich noch mehr daraus folgern, was wir dem Scharfsinn eines Jeden überlassen, da es nicht unerläßlich zur Sache gehört. Wir erwähnen nur noch: Wollte man zwei große Terzen mit einander verbinden, als $\overset{gis}{e}$ $\overset{}{c}$, so hörte das Consoniren völlig auf, denn der feste Grenzpunkt der Dominante wäre dadurch verrückt; sie wäre keine Dominante mehr; wir erhielten einen dissonirenden Dreiklang. Zwei Größen, die nicht aus einem und demselben Grunde hervorgehen, vereinigen sich nicht mehr friedlich, sondern widerstreben einander; sie wirken schroff und hart, so daß sie Kampf und Aenderung der Dinge bringen.

Wollte man zwei kleine Terzen mit einander verbinden, als $\overset{ges}{es}$ $\overset{}{c}$, so wirken sie unbestimmt, nicht fest und sicher genug; das Weiche wird allzu vorherrschend und gibt keine volle Befriedigung mehr.

Und so haben wir denn in der That nur zweierlei consonirende Dreiklänge, den Dur- und Moll-Dreiklang.

Diese Dreiklänge können wir nun verdoppeln, wie wir wollen, d. h. die drei wesentlichen Töne dieser Dreiklänge mögen wir wiederholen in einer andern Octave höherer oder tieferer Art, oder auch in allen Octaven des ganzen Tonbereichs: es bleibt doch immer nur ein Dreiklang, weil seine wesentlichen Töne durchaus dieselben bleiben, und wenn sie über das ganze Klavier weg auf einmal angeschlagen würden, z. B.:



Da wir aber im natürlichen Gesangchore eine hohe und tiefe weibliche Stimme haben, und eine hohe und tiefe männliche, nämlich Sopran, Alt, Tenor und Baß,

Digitized by Google

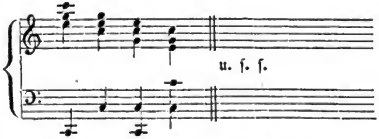
so brauchen wir zur Herstellung eines solchen vierstimmigen Gesanges, der etwas Naturreizendes in sich trägt, weil er alle natürlichen Stimmen der Menschen beiderlei Geschlechts in Bethätigung setzt, nur noch einen von den drei Tönen, die zum Dreiklange gehören, zu wiederholen, um alle vier Stimmen zu beschäftigen.

Es kann jeder dieser drei Töne doppelt genommen oder wiederholt werden: allein der Hauptton bleibt zunächst der Grundton, welcher entweder von einer zweiten Stimme als Einklang verstärkt wird, oder als Octave. Folglich setzen wir zunächst dem Dreiklange die Octave zu, um ihn für 4 Stimmen brauchbar zu machen. Also:

Durch diese Hinzufügung der Octave erhält auch der Accord wirklich noch mehr Abrundung, weil das Vorherrschen der Grundgewalt des ganzen Accords dadurch um so eindringlicher hervorgehoben wird. Wir nennen den durch die Octave verstärkten Accord daher den vollen. Ueber die Verdoppelungsregeln werden wir später mehr sprechen, wo wir's nöthiger haben werden, als jetzt.

Daß die unter der Octave liegende Quinte des vollen Accords eine Quarte im Verhältniß zur Octave bildet, wie sie gegen den Grundton eben die Quinte ist, kommt von der Umkehrung und den daraus hervorgehenden Aenderungen des Namens der Unterintervalle; was schon erklärt wurde.

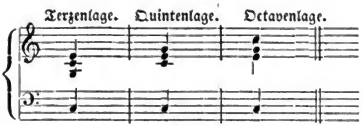
Jeder Accord kann erklingen, in welcher Octave er will; das ändert nichts an seinen Intervallen, nur die Tonhöhe wird dadurch verschieden, was wohl Einfluß auf die Melodie, aber nicht auf die Harmonie hat. Es ist und bleibt derselbe Dreiklang, wir mögen ihn so oder so schreiben.



Es kann also auch ein Ton, oder alle, mehr als einmal wiederholt und in verschiedenen Octaven angeschlagen werden, wodurch der Accord wohl mehr Töne erhält, aber keine wesentlich vom ursprünglichen Dreiklange verschiedenen. Wir können nicht genug einschärfen, daß nur die wesentlichen Töne der Accorde harmonisch zählen.

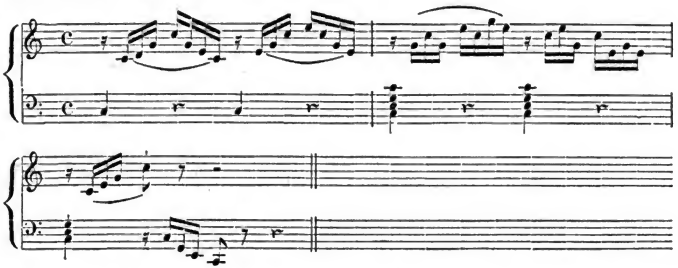
Es ist der Harmonie auch einerlei, welcher von ihren wesentlichen Tönen oben oder oder unten liegt, wenn nur der Grundton den Baß bildet und also Grundton bleibt. Weil jedoch der vierstimmige Satz in der Harmonie nach den angegebenen Gründen immer die Hauptsache bleibt, so setzt man auch in der Regel dem Dreiklange vor Allem die Octave zu, die aber keineswegs immer der oberste, oder höchste Ton des Accords sein muß, sondern ebensowohl in der Mitte des Accordes und unten liegen kann. Man spricht daher auch von einer Terzen-, Quinten- und Octaven-Lage des Dreiklanges, welche stets von dem oben liegenden Tone des Accords den Namen erhalten. Also:

Digitized by Google



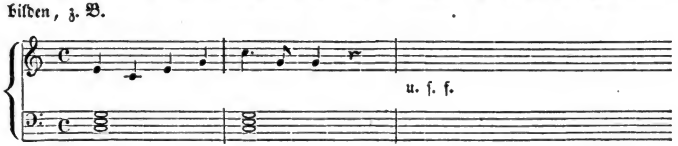
Auch dieſe Lagen können in jeder Octave genommen werden. Das iſt der Harmonie gleichfalls einerlei: nur nicht der Melodie, welche durch die Stellung des Accords eine andere wird.

Zur Veränderung der Melodie und nicht der Harmonie wird der Accord auch verſchiedentlich *gebrochen*:



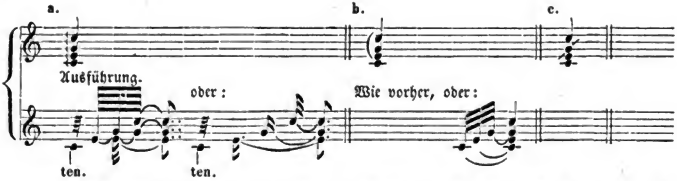
Solche *Accordbrechungen* kommen oft und auf alle nur erſinnliche Art vor, ſind auch melodiſch und rhythmiſch wichtig: laſſen jedoch die Harmonie unverändert.

Unter dieſe und ähnliche Brechungen der Accorde, welche nicht blos Begleitungsfiguren verſchiedener Art, ſondern ſelbſt melodiſch-rhythmiſche Phraſen, oder Einſchnitte, bilden, z. B.

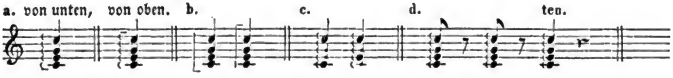


können auch ſchon die eigentlich *arpeggirten* Accorde gerechnet werden. Arpeggio heißt harfenähnliche Brechung. Die Benennung kommt von arpa (Harfe), weil die Harfe gewöhnlich ihre Accorde, auch wenn die Töne derſelben unter einander ſtehen, wie im vorigen Beiſpiele im Baſſe, etwas bricht, das iſt, nicht alle, wie ſie ſtehen, in einem Augenblicke angiebt, ſondern in ſchneller Aufeinanderfolge der zum Accorde gehörigen Töne, doch ſo, daß jeder angeſchlagene Ton in die andern hineinklingt, alſo jeder Finger auf ſeiner Taſte liegen bleibt, ſo lange die Taktwährung des Accordes gilt. Das herrſchende Zeichen dafür iſt, wie bei a., und die Ausführung, wie im darunter ſtehenden Linienſyſteme; ſeltener, wie bei b und c.

Digitized by Google

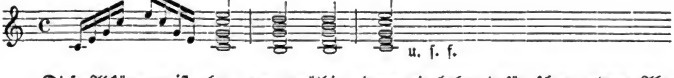


In der Regel fängt in unſern Zeiten die Brechung des Accordes von unten an, wie ſie hier auch dargeſtellt worden iſt. Man kann ſie jedoch auch von oben anfangen, und es hat Zeiten gegeben, wo dieſe Brechung von oben nach unten ziemlich oft vorkam; ſie kann auch zuweilen gute Dienſte thun. Will man nun die Brechung von unten und die andere von oben genau bezeichnen, ſo hängt man dem Zeichen bei a. ein Häkchen an, oder einen Querſtrich, entweder unten oder oben, immer da, wo die Brechung beginnen ſoll. Alſo



In dieſem Falle wird auch wohl mitunter das Zeichen wie bei b. geſchrieben. — Wenn hingegen die Finger nicht auf allen Taſten des Accordes liegen bleiben ſollen, ſondern nur auf einigen, ſo bezeichnet man die Töne, welche ausgehalten werden ſollen, mit gewöhnlich großen Noten, die anderen, welche nur kurz angeſchlagen und ſogleich wieder verlaſſen werden ſollen, mit kleineren Noten, wie man ſich ihrer für Vorſchläge bedient, wie im vorigen Beiſpiele bei c. Die Ausführung verſteht ſich von ſelbſt. Daß alle Töne eines ſolchen Accordes abgeſtoßen werden, wenn Staccato darüber ſteht, oder wenn Pauſen nach denſelben ſtehen, wie oben bei d., braucht kaum der Bemerkung.

Man bediente ſich auch wohl zuweilen, doch immer ſeltener und mit Recht, des Wortes arpeggio, oder arpeggiatura, wenn man Notenfiguren, die aus einem Accorde gebildet worden waren, nicht ausgeſchrieben, ſondern abgekürzt (abbrevirt) bezeichnen wollte, als:



Dieſe Abkürzung iſt aber ganz unnöthig, denn wir haben dafür ſchon andere Abkürzungszeichen, die daſſelbe bedeuten, z. B. die Wörter simile und simili etc. Man ſehe die Abkürzungen S. 92. Es iſt daher zweckmäßiger, man gebraucht das Wort arppegio nur in dem oben dargelegten Sinne, was ſeit längerer Zeit von den meiſten Tonſetzern ſchon geſchieht. Die letzte Bezeichnung hat alſo ſchon jetzt beinahe nur geſchichtlichen Werth, der jedoch, um des Spieles älterer Werke willen, an ſich groß genug iſt, weshalb wir auch dieſe nun mit Recht veraltete Bezeichnungsart nicht übergehen wollten.

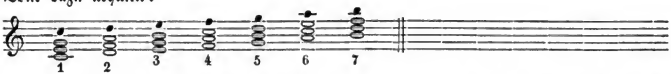
Wir haben bisher nur von einer einzigen Dreiklangsart geſprochen. Wie viel und

Digitized by Google

wie Mannigfaches sich aber schon mit diesem einzigen Accorde anfangen läßt, zu wie verschiedenartigen Wirkungen er benutzt werden kann, wird Jedem zu seiner Freude klar genug einleuchten.

Alles, was wir bisher vom Durdreiklange gesagt haben, gilt auch vom Molldreiklange; ja es gilt auch von allen dissonirenden Accorden, so daß in jedem Einen viel Mannigfaltiges liegt, was der Kunst ersprießlich ist, wie dem Leben.

Diese Mannigfaltigkeit vermehrt sich gar sehr, wenn wir bedenken, daß auf jedem Tone einer Dur- und Moll-Scala ein Dreiklang blos mit den Intervallen der diatonischen Scala gebildet werden kann. Sehen wir zuvörderst, welche Dreiklänge (verstärkt mit der Octave, oder nicht) uns die Durtonleiter liefert, sobald wir nur leitereigene Töne dazu nehmen:



Untersuchen wir diese sieben Dreiklänge der Tonleiter, so finden wir, daß der erste auf der Tonica, der vierte auf der Quarte (oder Unterquinte) und der fünfte auf der Quinte Durdreiklänge sind: hingegen die Dreiklänge auf der Seconde, Terz und Sexte Molldreiklänge.

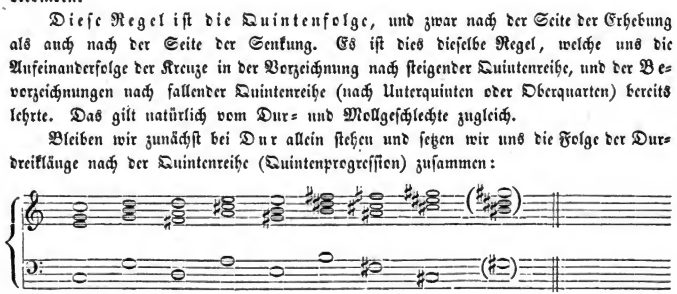
Der Dreiklang auf der Septime unterscheidet sich von allen dadurch, daß er weder ein Dur-, noch Molldreiklang ist, weil er nicht die große, sondern die kleine Quinte erklingen läßt. Das gibt ihm eine ganz besondere Eigenschaft, von welcher wir später reden, da wir es hier zunächst nur mit Dur, und dann mit Moll zu thun haben.

Merkwürdig ist es, daß die Dur- und Molldreiklänge sich in bestimmter Einigkeit unter sich in die Accorde theilen; jedes Geschlecht hat drei derselben, die auch in jedem Geschlechte völlig in einerlei Zusammenhange mit einander stehen.

Diesen Zusammenhang müssen wir um so eher uns klar machen, da die Aufeinanderfolge der Dreiklänge nach den Stufen der Tonleiter ungemein schlecht klingt, obgleich jeder einzelne Accord für sich allein völlig befriedigend und schön klingt. Wir können also daraus schon schließen, daß sich die Accorde nicht nach den Stufen der Tonleiter, welche den melodischen Zusammenhang gibt, sondern nach einer andern Regel verbinden.

Diese Regel ist die Quintenfolge, und zwar nach der Seite der Erhebung als auch nach der Seite der Senkung. Es ist dies dieselbe Regel, welche uns die Aufeinanderfolge der Kreuze in der Vorzeichnung nach steigender Quintenreihe, und der Bevorzeichnungen nach fallender Quintenreihe (nach Unterquinten oder Oberquarten) bereits lehrte. Das gilt natürlich vom Dur- und Mollgeschlechte zugleich.

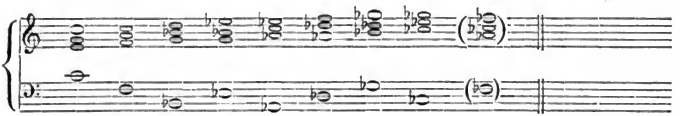
Bleiben wir zunächst bei Dur allein stehen und setzen wir uns die Folge der Durdreikläge nach der Quintenreihe (Quintenprogression) zusammen:



Digitized by Google

Nach dieser Fortschreitung wird die Aufeinanderfolge der Durdreiklänge ganz anders, ohne Vergleich befriedigender und geordneter, daher auch angenehmer klingen, als vorher, wo wir die tonischen Dreiklänge nach der melodischen Tonleiter folgen ließen.

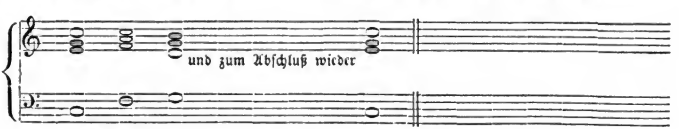
Dasselbe wird sich ergeben, wenn wir sie nach der Seite der Senkung, d. i. nach Unterquinten (oder Oberquarten, was eins ist) zusammenstellen und damit von einer Vorzeichnung zur andern fortgehen:



In beiden Zusammenstellungen sowol der Steigerung mit stufenweis vermehrten Kreuzen, als der Erniedrigung mit immer um eins vermehrten Been haben wir den letzten Accord in eine Parenthese (Einschlußzeichen) gesetzt, damit andeutend, daß mit diesem Accorde die Reihe der Doppelkreuze und der Doppelbeen (× und bb) beginnen würde. Die Fortsetzung dieser Doppelkreuz- und Doppelbee-Vorzeichnung müßte in derselben Ordnung folgen, in welcher sich die einfachen ♯ und b vermehren. Wir haben also keine Ursache, sie weiter herzusetzen, da sie noch dazu in der Praxis nur sehr selten vorkommen. Geschieht es einmal, so wird sich Jeder nach den gegebenen Regeln und nach seiner bis dahin erworbenen Erfahrung schon von selbst, ohne die geringste Schwierigkeit hineinfinden.

Natürlich haben wir nicht nöthig, in jedem Tonsatze die ganze Reihe von Dreiklängen, weder nach oben, noch nach unten zu durchlaufen; ja es würde Verschwendung und Ungebühr sein, wenn wir es thäten.

Wir legen nämlich, wie wir bereits wissen, in jedem Musiksatze irgend einen Ton zum Grunde, welcher Mittelpunkt des ganzen Satzes ist, auf welchen sich Alles beziehen und zuletzt in ihn zurückkehren muß, damit ein abgeschlossenes Ganze hergestellt und erhalten wird. Sehen wir zu dem Ende nun einmal nach, welche verschiedene Durdreiklänge uns die oben gegebene Skala von C-dur an die Hand gibt. Es sind folgende:



Wir haben also, außer dem Accorde der Tonica, nur noch zwei, nämlich F-dur und G-dur. Das erste ist vom Grundtone aus die Unterquinte und das andere die Oberquinte.

Von diesen beiden nächsten Quintendreiklängen sagen wir nun, man sieht selbst mit vollkommenem Rechte, daß sie in der ersten Verwandtschaft mit C-dur stehen,

Digitized by Google

d. h. die natürlichſte Folge der Dreiklangsaccorde iſt von C-dur aus nach Unten F-dur, und nach Oben G-dur.

Die Verwandtſchaft nach Oben wird noch viel häufiger gebraucht, als nach Unten, und aus gutem Grunde, der bald heller einleuchten wird, als er es jetzt könnte, wenn wir nicht ohne Noth weitläufig ſein wollen.

Iſt das nun in C-dur ſo, ſo muß es in allen andern Durtonarten gerade wieder ſo ſein. Wir haben alſo nichts zu thun, als daß wir uns irgend einen Dreiklang aus der ganzen Quintenaufeinanderfolge als Grundaccord, oder Tonica, wählen, ihn mit ſeinen beiden Nachbarn links und rechts vergleichen: ſo werden wir jederzeit ſeine nächſte Verwandtſchaft nach Unten und nach Oben vor uns ſehen.

Wählen wir z. B. F-dur zum Grundaccorde, ſo wäre ſeine nächſte Verwandtſchaft nach Oben C-dur, und nach Unten B dur. Und ſo fort durch alle Töne.

Mit dieſen beiden nächſten Verwandtſchaften allein im Durgeſchlecht, ohne das Mollgeſchlecht und ſeine nächſten Verwandtſchaften mit zu Hilfe zu nehmen, kann man ſchon ſo viel anfangen, daß ganze Tonſtücke nicht zu ausgeführter Art, als Tänze, Märſche, Lieder, damit recht gut und ſchön zu Stand und Weſen gebracht werden können. Ja, es iſt dies ſchon oft ganz allein mit Hülfe der Hauptverwandtſchaft der Oberquinte und ihres Duraccordes geſchehen, und noch dazu zur Freude des ganzen Volks und der Kunſtfreunde zugleich. Zum Zeugniß dafür ſehe man zum Schluſſe dieſes Kapitels ein allgemein beliebtes und ſchönes Volkslied. Zur Uebung verſuche ſich Jeder ſelbſt in eigenen Erfindungen ſolcher ſchlichten Weiſen.

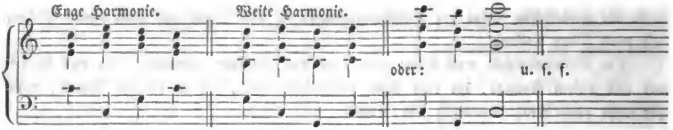
Zu dieſem Behufe, und um nothwendiger Erkenntniß willen, die keinem Muſiker fehlen darf, machen wir noch auf Zweierlei aufmerkſam, was nicht allein dieſen Accorden, ſondern Allen, wie ſie noch heißen mögen, eine ſehr große Verſchiedenheit in der Wirkung gibt, ohne daß die Natur und das Grundweſen der Accorde ſelbſt verändert werden.

Das Erſte iſt die *enge und weite Harmonie*, in welcher die Accorde alleſammt auftreten. Man gebraucht ganz frei die eine oder die andere, je nachdem eine oder die andere uns an dieſer und jener Stelle beſſer oder treffender erſcheint.

Die Harmonie, d. i. hier die Stellung der Intervalle, die zu einem Accorde (Zuſammenklang) gehören, wird *eng* genannt, wenn entweder alle vier Töne des Accords, oder doch mindeſtens die accordlichen Töne der drei obern Stimmen über dem Baſſe ſo nahe beiſammen liegen, daß zwiſchen ihnen kein einziger Ton des Accords (oder der zum Accorde nothwendig iſt) mehr eingeſchoben werden könnte. In ſolcher engen Harmonie ſind alle eben vorhergegangenen Beiſpiele geſetzt worden, um der leichtern Ueberſicht willen.

Die *weite Harmonie*, auch die *zerſtreute* genannt, iſt das Gegentheil von der engen. Daß ſie mehr und minder zerſtreut (oder ſehr weit auseinander gehalten) genommen werden darf, wie es eben dem Ausdrucke und dem Geſchmacke frommt oder zu frommen ſcheint, verſteht ſich von ſelbſt. Die Wahl iſt frei und richtet ſich nur nach den Umſtänden, welche Recht oder Unrecht allein entſcheiden:

Digitized by Google



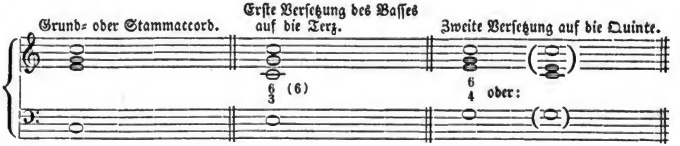
Das Zweite, was dem Accorde noch einen andern Klang, einen verschiedenen Ausdruck gibt, ohne daß das eigentliche Wesen des Accords, nämlich die zu ihm gehörenden Intervalle verändert werden, ist die Versetzung oder Umkehrung eines Accords.

Diese beiden Benennungen (entweder die eine, oder die andere; beide gelten gleich) beziehen sich nur auf den Baß, oder auf die tiefste Stimme im Allgemeinen, sie mag heißen, wie sie will. Wenn die tiefste Stimme nicht mehr auf dem Grundtone des Accords stehen bleibt, sondern sich auf irgend einen andern Ton, der wesentlich zum Accorde gehört, gestellt hat: so ist eine Versetzung oder Umkehrung des Accords vorgenommen worden.

Natürlich kann sich der Baß nur jederzeit so viel Male versetzen, als der Accord selbst wesentliche Intervalle zählt. Da ein Dreiklang nur eben 3 wesentlich verschiedene Intervalle hat, so kann der Baß auch nur zwei Versetzungen vornehmen. Anstatt auf seinem Grundtone stehen zu bleiben, geht er entweder auf die Terz, oder auf die Quinte des Dreiklanges. Die übrigen Stimmen theilen sich nun in die übrigen Intervalle des Accords.

Dabei behält jedes Intervall seine Natur, seine besondere Eigenschaft, d. h. die Terz des Grundaccordes bleibt ihrem Wesen nach Terz, sie mag stehen, wo sie will; die Quinte bleibt Quinte, und der Grundton mit seiner Octave behält völlig seine Eigenschaft, als solcher; er wird daher auch am Meisten verdoppelt, in den Versetzungen gerade so, als in der Grundlage des Accords.

Weil jedoch die Intervalle, oder die Stufen der Tonleiter stets vom tiefsten Tone an gezählt und benannt werden: so können die eigentliche Terz, Quinte und Octave des Grundaccords (oder Stammaccords), der auf seinem Grundtone ruhen muß, auch nicht mehr ihren ersten Stufennamen bewahren, sondern erhalten, auf andere Stufen durch versetzten Baß gestellt, den Stufennamen, den sie, vom Basse aus gezählt, einnehmen, z. B.:



Wenn also in der ersten Versetzung der Baß auf die Terz des Stammaccords tritt und die übrigen Intervalle des Accords nun nicht mehr vom Grundtone aus gezählt werden können, weil ihn die tiefe Stimme verlassen hat, sondern von der Terz aus, welche die tiefe Stimme in der ersten Versetzung eingenommen hat: so wird die eigent-

Digitized by Google

ſiche Quinte des Stammaccordes natürlich die Terz des verſetzten Accordes, und die Octave muß die Sexte werden.

Darum wird auch dieſer Accord der Terz-Sexten-Accord genannt, oder gewöhnlich der Sextenaccord, weil ſich die Terz, als die urſprüngliche Quinte, von ſelbſt als nothwendiges Intervall verſteht. Aus dieſem Grunde wird dieſe erſte Verſetzung des Dreiklanges in der Regel auch nur mit der Zahl 6 (ohne hinzugefügte 3) bezeichnet.

Die zweite Verſetzung wird hingegen nie anders, als mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet, wie ſie auch ſtets Quartſextenaccord heißt.

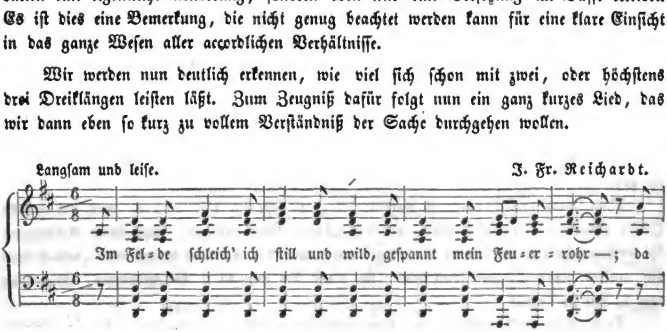
Dieſe verſetzten Accorde nennt man ſehr gut auch abgeleitete Accorde, weil ſie durch Umkehrung des Baſſes, der ſeinen Grundton verlaſſen hat, in der That nicht mehr Grund- oder Stammaccorde ſind.

Dieſe abgeleiteten Accorde verlieren immer etwas mehr von der Ruhe, die ſie auf dem Grundtone des Baſſes haben, je weiter ſie ſich mit dem Baſſe von ihrem Grundtone entfernen. Daher ſind ſie äußerſt vortreffliche Mittel, einen nicht vollkommen abgeſchloſſenen Zuſtand im Laufe eines Tonſtückes zu bezeichnen, ohne etwas Weiteres vom Weſen ihres Conſonirens zu verlieren. Sie bleiben Conſonanzaccorde und behaupten überall alle Rechte derſelben. Wir werden uns ſpäter davon ſehr leicht überzeugen; es iſt hier noch nicht die rechte Stelle zur ausführlicheren Erörterung, ſo wenig auch die Anzeige dieſer wichtigen Thatſache hier unerwähnt gelaſſen werden durfte.

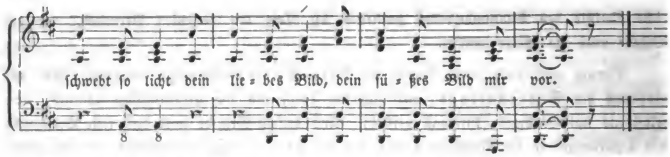
Wir haben durch dieſe Erklärung der abgeleiteten Accorde des Dreiklangs zugleich das Weſen aller andern abgeleiteten Accorde erklärt, ſo daß wir uns fernerhin nur darauf beziehen und das Geſagte dann vorausſetzen.

Nur noch Eins wollen wir erwähnen: Was die dreierlei Lagen der Dreiklänge für die Melodieführende Oberſtimme ſind, das ſind die Umkehrungen oder Verſetzungen für den Baß, nicht allein für die Melodie deſſelben, ſondern auch für veränderte Stellung der Harmonie, ohne daß der zum Grunde liegende Accord in ſeinen nothwendigen Intervallen eine eigentliche Aenderung, ſondern eben nur eine Verſetzung im Baſſe erleidet. Es iſt dies eine Bemerkung, die nicht genug beachtet werden kann für eine klare Einſicht in das ganze Weſen aller accordlichen Verhältniſſe.

Wir werden nun deutlich erkennen, wie viel ſich ſchon mit zwei, oder höchſtens drei Dreiklängen leiſten läßt. Zum Zeugniß dafür folgt nun ein ganz kurzes Lied, das wir dann eben ſo kurz zu vollem Verſtändniß der Sache durchgehen wollen.



Digitized by Google



Der Grundton oder der Grundaccord des Liedes ist also D-dur. Die nächste Verwandtschaft nach Oben wäre folglich A-dur, nach Unten G-dur. Es ist aber im ganzen Liede der Accord der Unterquinte gar nicht berührt, sondern blos die Oberquinte des Grundtones und ihr Accord sogar nur einige Male gebraucht worden. Und mit diesen beiden Accorden des Grundtones und der Oberquinte ist ein Gesang zu Stande gekommen, der vollkommen dem Sinne des herrlichen Gedichts sich anschmiegt. Man kann die Einfachheit nicht weiter treiben und gerade damit den einen Gedanken des Jägers nicht schöner, wahrer und eindringlicher ausdrücken.

Auf die accordliche Einheit ist so starke Rücksicht genommen worden, daß sogar die erste Hälfte des kurzen Liedes eben so wol in D-dur ihren Einschnitt macht, als die andere Hälfte in D-dur abschließt, wie sie muß.

In den allermeisten Fällen kurzer und längerer Tonsätze erhebt sich der Einschnitt oder Abschnitt des ersten Theiles in die Oberquinte. Das bringt einen ganz natürlichen Accordwechsel in die beiden Haupttheile eines Tonsatzes. Denn die Empfindung schwingt sich zuerst nach und nach lieber höher, als daß sie sich senken sollte, was nur für sehr abgespannte Lagen des Gefühls, die selbst im krankhaften Zustande selten vorkommen, sich schicken würde. Darum schließt der erste Theil (oder Abschnitt) gewöhnlich in der Dominante (Oberquinte), und der zweite Theil im Accorde der Tonica.

Schließt einmal der erste Theil im Grundtone des Stückes, so erhebt sich der zweite Theil gewöhnlich in die Dominante, worauf dann noch ein dritter Theil gesetzt wird, der natürlich im Grundtone abschließt, oder der erste Theil wird wiederholt nach dem zweiten, damit der Schluß in der Tonica geschehe. Man sehe das allbeliebte Volkslied: „Freut Euch des Lebens" u. s. w., was in meinem musikalischen Hausschatze den Anfang der Sammlung macht.

Diese in der Regel gebräuchliche und im Ganzen für die meisten Verhältnisse sehr angemessene Ordnung der Einrichtung der Tonsätze ist also hier noch mehr vereinfacht, und dem Inhalte des Gedichts und der ganzen Empfindungsweise nach mit Fug und Recht, und darum auch mit so großer Wirksamkeit.

Auch die rhythmischen Einschnitte sind die gewöhnlichsten und einfachsten, die es gibt.

Das Ganze besteht aus 8 Takten; die erste Hälfte also aus 4, und die zweite Hälfte gleichfalls. Diese Hälften, als die größern Eintheilungen, sind durch Achtelpausen verdeutlicht (sie werden in der Regel durch irgend eine Pause bezeichnet). Jede Hälfte hat wieder ihren kürzern Einschnitt; sie theilt sich also in 2 Gliederungen, deren jede aus 2 Takten besteht.

Diese kleinern Einschnitte sind öfter nicht durch Pausen angegeben, hier gleichfalls

Digitized by Google

nicht: aber der Sänger und Spieler muß die Einschnitte hörbar werden lassen dadurch, daß er die letzte Note des kleinen Abschnittes nicht nach ihrer vollen Geltung aushält, sondern eine ganz kleine Pause spüren läßt. Der Sänger soll bei'm Einschnitte stets einen kleinen Athem schöpfen.

Wir haben diese nicht mit Pausen bemerkten Einschnitte mit einem Striche über der Melodiestimme versehen.

Diese Einschnitte von 2 zu 2 Takten, und dann von 4 zu 4 sind die allergefälligsten, wie die allereinfachsten.

Alle diese Einschnitte fangen hier im Auftakte an. Wo dies der Fall ist, da muß der Auftakt mit der ersten Note des vollen Taktes stets so genau verbunden werden, daß gar kein Ruck fühlbar bleibt, denn sie gehören rhythmisch genau zusammen. Der Sänger darf hier zwischen dem Auftakte und der ersten gewichtigen Note des vollen Taktes keinen Athem schöpfen, wenn er nicht schlecht singen will.

Das Alles sind Dinge, die immer vorkommen und überall beachtet werden müssen, um der Deutlichkeit und Ordnung willen, ohne welche ein guter Eindruck nicht hervorgebracht werden kann.

Allein die Kunst verlangt auch Mannigfaltigkeit. Auch diese ist hier in dem Grade vorhanden, als die fast starre Einheit der Empfindung sie nur gestattet.

Die Mannigfaltigkeit darf nicht mit Buntheit verwechselt werden, die nur zu oft von Ungeschmack und Unbildung zeugt. Oft ist eine kleine, am rechten Orte angebrachte Verzierung besser, als eine große.

Im ersten Theile herrscht D-dur so völlig, daß nur ein halber Takt vor dem Schlusse die Dominante ergreift. Dieses Einerlei ist durch nichts Anderes mannigfach gemacht, als durch die verschiedenen Lagen, in welche sich der D-dur-Accord in der Melodie stellt. Denn der Baß hat seinen Grundton und seine selten eingemischte Dominante im ganzen Satze nicht verlassen. Es ist also hier nicht einmal von einer Umkehrung der Accorde die Rede. Und so ist denn auch in dieser Hinsicht die Einfachheit auf's Strengste festgehalten.

Bemerkenswerth ist es auch, daß die erste Hälfte in der Terzlage des Grundtones schließt, und die andere Hälfte gleichfalls. Es wäre lange nicht so schön, wenn jeder der Abschnitte in der Octavenlage schlösse, oder auch nur der letzte, der doch in der Regel darin schließt. Aber die Terzlage hat etwas Sehnsüchtigeres, weniger Ruhevolles, als die Octavenlage; und der Jäger hat ja eben die Ruhe nicht! So soll man sie ihm auch nicht andichten, noch ansingen; man verstieße ja sonst gegen die Wahrheit, was nie schön ist.

Die andere Hälfte des Gesanges nimmt ein wenig mehr Rücksicht auf die Dominante, aber auch nur ein wenig, denn die Hauptsache bleibt auch hier der D-dur-Accord. Man betrachte die Aufeinanderfolge der Lagen dieses Accords; sie sind völlig einfach, die Melodie geht nicht über ihre Octave hinaus und doch sind sie in der ersten Hälfte bedeutend verschieden. —

Ein sehr schöner Griff des Tonsetzers ist es noch, daß er die Quinte in zwei halben Takten allein, nur von ihrer Octave verstärkt, erklingen läßt. Der Wechsel des Unisonen

Digitized by Google

mit dem Vollaccordlichen wirkt oft ſehr gut: hier doppelt und dreifach, denn die Quinte iſt dem Horne, dem Lieblingsinſtrumente des Jägers, ganz beſonders angemeſſen und theuer; ſie hat einen beſonders durchdringenden und erhebenden Klang.

Es iſt demnach hier alles, ſelbſt jede anſcheinende Kleinigkeit, jeder einzelne Ton, nicht ohne Uebereinſtimmung mit dem Ganzen, was wahr und treu vor die Sinne geführt werden ſollte. Und die Wahrheit iſt es, welche die edelſte Schönheit gibt.

Wir könnten noch ſo Manches über dieſes kleine, höchſt einfache Kunſtwerk ſagen, namentlich über die Verwendung des Uniſonen und über den Gebrauch unvollſtändiger Accorde (das ſind ſolche, denen ein weſentlich zu ihnen gehörender Ton fehlt), wie ſie hier faſt immer im Baſſe angeſchlagen werden (ohne die große Terz): das würde uns aber zu weit führen, wäre theils zu früh, theils zu abziehend von dem Nothwendigern, das immer erſt gewonnen ſein muß, ehe man mit Geſchmack wählen kann.

So viel gehört jedoch hieher, damit man ſieht, wie viel mit Wenigem anzufangen iſt, und daß man die rechte Behandlung des Gegebenen durch klare Einſicht, die nirgend fehlen darf, wo es gut gehen ſoll, in ſeine Gewalt bekommt. Es kann dies daher auch nie genug empfohlen werden, denn überall heißt es im Leben, wie im Mährchen:

Soll's taugen, lern's brauchen.

Digitized by Google

Neunzehntes Kapitel.

Von den Moll-Dreiklängen ins Besondere. Von den Vermischungen des Dur und Moll nebst der vollständig ersten Verwandtschaft beider. Von den einfachen Cadenzen in Dur und Moll und den Folgerungen daraus für die Molltonleiter. Durchgangs- und Wechselnoten.

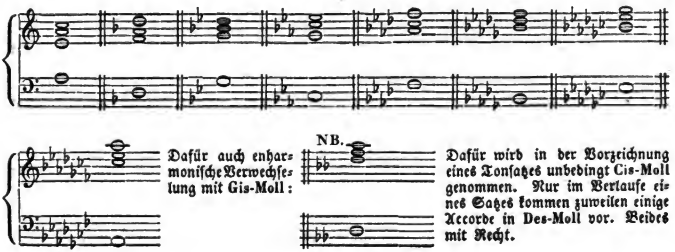
Wir kennen den Unterschied zwischen Dur und Moll, wissen, daß die Molldreiklänge mit den Durdreiklängen viel Gemeinschaftliches haben: sie verlangen dieselbe Verdoppelung eines ihrer wesentlichen Töne, und schreiten eben so, wie jene, im Quintenzirkel nach Oben und nach Unten fort.

Wir wollen uns diesen Quintenzirkel der Mollreihen vor unser Gehör bringen, und uns dabei wiederholen, daß die Vorzeichnung der Molltonarten dieselbe ist, welche jederzeit ihre kleine Terz des Accords, als Grundton eines Duraccords gedacht, erfordert.

NB. Dafür wird schon gewöhnlich die enharmonische Verwechselung des Dis- mit Es-Moll gebraucht, die wir gleich bekommen werden.

Dies war die Reihe der Erhebung durch immer mehr Erhöhungszeichen. Weiter wird sie nur im äußersten Falle geführt, der höchst selten eintreten kann.

Betrachten wir noch die Reihe der Senkungen im Fortschritte durch Unterquinten, also in Vermehrung der Erniedrigungszeichen:



Dafür auch enharmonische Verwechselung mit Gis-Moll:

Dafür wird in der Vorzeichnung eines Tonsatzes unbedingt Cis-Moll genommen. Nur im Verlaufe eines Satzes kommen zuweilen einige Accorde in Des-Moll vor. Beides mit Recht.

Digitized by Google

Wir werden beim Durchſpielen dieſer doppelſeitigen Quintenzirkel ein gewiſſes Uebermaaß des Unentſchiedenen, Weichmüthigen, Verlangenden, oder wie man es ſonſt nennen will, ſicher empfinden; ungefähr wie manche Frauen ſelbſt ein leiſes Unbehagen in zu großer und allein weiblicher Geſellſchaft fühlen. Das kommt daher, weil die Fortbewegung aus einer Tonica mit dem Mollzuſammenklange in immer einen andern derſelben ſehnſüchtigen Art zu lange anhält, ohne Unterbrechung durch etwas Anderes. Dagegen empfinden auch Viele beim Durchſpielen der ganzen Quintenreihe der Durdreiklänge etwas zu Hartes und Scharfes, was von dem ununterbrochenen Einerlei und dem zu raſchen Fortſchritt in eine ſtets andere Tonica ganz natürlich entſtehen muß.

Allein beide Accordquintenzirkel, ſowol des Dur, als des Moll, werden auch, wie wir geſehen haben, in der praktiſchen Kunſt gar nicht in dieſem Uebermaaße des Fortſchritts gebraucht. Man lernt die Reihe kennen, damit man ihren Zuſammenhang verſteht und bei Gelegenheit ſich ihn wieder ins Gedächtniß zurückrufen kann.

So wie jeder Grundton in Dur ſeine nächſte Verwandtſchaft nur in ſeinem Nachbar rechts und links findet, ſo iſt es auch in Moll. A moll wird alſo, wenn man allein im Mollgeſchlecht bleiben will, ſeine erſten Verwandtſchaften in D- und in E-moll finden. Man nenne ſich nun ſelbſt die erſten Verwandtſchaften des Moll von jedem angenommenen Grundtone aus und gebe ſie ſich auf dem Klaviere an, damit man ihre Wirkungen vernimmt.

Etwas ſehr Weiches und Sehnendes, eine gewiſſe Unbefriedigung des Gefühls wird man auch noch hier empfinden: allein auch Etwas, das für mancherlei Stimmungen des Gemüthes gar nicht beſſer und treffender ſein könnte. Für ſolche Zuſtände iſt es, denn Alles, was ins Bereich des Gefühls gehört, ſoll und will darſtellbar ſein; es verlangt ſeinen Ausdruck, den es nur hier findet.

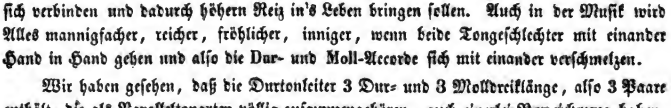
Es giebt alſo Lagen und Stellungen, wo jedes Geſchlecht, abgeſondert für ſich, das Seine wirkt und wirken ſoll. Dennoch iſt es Geſetz der Natur, daß Beide vereint wirken, ſich verbinden und dadurch höhern Reiz in's Leben bringen ſollen. Auch in der Muſik wird Alles mannigfacher, reicher, fröhlicher, inniger, wenn beide Tongeſchlechter mit einander Hand in Hand gehen und alſo die Dur- und Moll-Accorde ſich mit einander verſchmelzen.

Wir haben geſehen, daß die Durtonleiter 3 Dur- und 3 Molldreiklänge, alſo 3 Paare enthält, die als Paralleltonarten völlig zuſammengehören, auch einerlei Vorzeichnung haben. Nur ein einziger Dreiklang war weder Dur noch Moll, hat alſo ſein Weſen für ſich, weshalb wir ihn auch noch nicht näher betrachtet haben.

Sehen wir nun auch, welche Dreiklänge auf der Moll-Tonleiter liegen.

Weil die Molltonleiter einen dreifach verſchiedenen Aufbau zuläßt, haben wir zunächſt zu ſehen, welche für harmoniſche Ordnung die wählbarſte iſt.

Wir ſetzen zuerſt die älteſte Molltonleiter mit der kleinen Septime, auf ihr die Dreiklangsfolge der Skala bezeichnend:

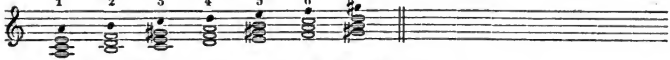


Welche Ordnung! welche Uebereinſtimmung mit C-dur, von welchem A-moll der Pa-

ralleleton ist. In beiden sind die Accorde völlig dieselben, nur daß sie auf andern Stufen der Tonleiter liegen, was in der That der einzige und sehr begreifliche Unterschied ist.

A-moll hat seinen Parallelaccord in C-dur, D-moll in F-dur, E-moll in G-dur; und der siebente Dreiklang hat seine Art für sich, wie im Dur. Hier ist also vollkommener Zusammenhang.

Versuchen wir nun die letzte Molltonleiter, die als wesentlichen Leiterton die große Septime (in A-moll gis) für schlechthin nothwendig erklärt, so daß sie, nach dem Willen mancher Neueren, für die einzige Tonleiter des Moll gültig sein soll. Der Aufbau der Accorde würde sich demnach auf dieser Molltonleiter so gestalten:



Welche ungeheuere Unordnung! welche Dreiklänge!

Untersuchen wir sie, so finden wir nur 2 Molldreiklänge, den ersten und den vierten; 2 Durdreiklänge, den fünften und sechsten; 2 Dreiklänge mit der kleinen Quinte auf der zweiten und siebenten Leiterstufe; endlich einen Dreiklang mit der übermäßigen Quinte auf der dritten Stufe.

Da nun alles Uebermäßige dissonirend ist und nur einen Uebergang aus einem Accord in einen andern bildet, so kann folglich auch ein übermäßiger Dreiklang schlechthin kein Stamm-Dreiklang sein. Und doch muß er hier die Stelle eines solchen vertreten! Und doch hebt dieser scharfe, durchaus nur eingeschobene Accord gerade den Parallelgrundaccord von C-dur, der unerläßlich zu A-moll gehört, geradehin auf!

Kurz, aus der Accordverbindung ist diese Molltonleiter, welche uns als die einzige aufgeredet werden sollte, wahrhaftig nicht hervorgegangen. Es ist etwas ganz Anderes, was die große Septime in Moll, die nicht in der Vorzeichnung liegt, sondern erst hinzugethan werden muß, öfter wünschenswerth macht. Es ist der ewig frische Zug der Natur, beide Geschlechter in allen hervorragenden und nicht einseitigen Lebensverhältnissen zur möglichst befriedigenden Lebensfülle erhöhter Wohlgefälligkeit zu vereinigen, also die Trennung beider Geschlechter, die für einander geschaffen sind, kräftig aufzuheben, wo es nur zu ermöglichen ist.

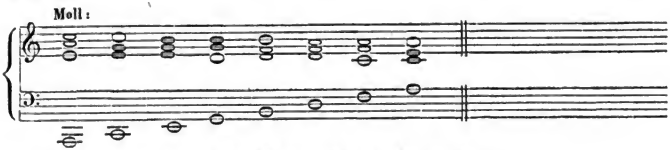
Dieser innere, unauslöschliche Drang findet sich auch in unserer Tonkunst, welche eben das Abbild unseres Lebens im Reiche unserer Gefühle zu sein bestimmt ist.

Woher sollte nun wohl das Recht kommen, die älteste, melodisch so vortreffliche Tonleiter des Mollgeschlechts zu verwerfen, da sie auch in unsern Accordverhältnissen die innige Verschmelzung beider Geschlechter so sehr begünstigt, daß sie drei Paare von Parallelaccorden gibt, die in einer nur einigermaaßen ausgeführten Composition gar nicht fehlen dürfen? Eine solche treu bewahrte Verbindung von Dur und Moll gibt uns in der That das vollkommenste Ganze aller nächsten Verwandtschaften der Accorde, d. h. solcher Accorde, die ohne einen Zwischenaccord und ohne große Kunst überaus schön und wirksam sich neben einander stellen und einander ablösen können, dazu auch die so viel gewünschte Mannigfaltigkeit der Verhältnisse außerordentlich fördern.

Daß sich aber Dur und Moll in einerlei Vorzeichnung hierin ganz gleich sind, wird folgendes Doppelbeispiel deutlich erhärten:

Digitized by Google

Moll:



Und ſo umgekehrt vom letzten Accorde bis zum erſten geſpielt.

Dur:

Und ſo umgekehrt von der letzten Note bis zur erſten.

Da nun C-dur mit C-moll, und A-moll mit A-dur in eben ſo naher Verbindung ſtehen, weil ſie nur ihre Terz, dem Tongeſchlechte gemäß, zu verändern haben und ſonſt nichts: ſo iſt die vollſtändig erſte Verwandtſchaft aller Accorde in C-dur, was wir ſtets als Norm nehmen, der leichtern Ueberſicht wegen:

C-moll; eben ſo und noch viel toniſcher A-moll; F-dur und D-moll; G-dur und E-moll. — Es bleibt uns nur noch ein Accord, der weder Dur noch Moll iſt, und daher ein beſonderes Recht, wie eine beſondere Natur in Anſpruch nimmt, deſſen zwei Seiten wir ſpäter kennen lernen, wie ſchon geſagt.

Daſſelbe gilt von A-moll. Seine erſten Verwandtſchaften ſind:

A-dur; eben ſo C-dur; D-moll und F-dur; E-moll und G-dur. Der doppelſeitige Accord bleibt natürlich auch ihm.

Iſt dies nun mit C-dur und A-moll der Fall, ſo muß es auch nothwendig mit allen andern Paralleltonarten derſelbe Fall ſein. Sie ſind ſich alle in ihren Verhältniſſen völlig gleich, wir mögen einen Grundton wählen, welchen wir nur wollen.

Jeder gebe ſich die Mühe und verſuche es durch alle Tonarten, bis er darin heimiſch geworden iſt; die Arbeit, die freilich nicht in einer Stunde abgethan iſt (die Kunſt wäre ja ſonſt gar zu leicht), wird ſich herrlich lohnen. Es wäre auch Keinem ein Gewinn, wenn wir alle 12 Paralleltonarten herſchreiben oder in Noten bringen wollten; es iſt beſſer, er thut das ſelbſt. Dann kann erſt Jeder ſagen, daß er es weiß, ſo daß er es brauchen kann; eher nicht.

Wir haben alſo geſehen, daß die alte Tonleiter unſeres Moll die leichteſte und geregeltſte iſt, auch für die Harmonie, oder die Dreiklänge und Accorde überhaupt, die ſich auf derſelben, ohne Veränderung der Vorzeichnung, herſtellen. Man kann ohne die geringſte Schwierigkeit ſogleich aus dem Accorde des Grundtons in alle diejenigen Accorde fortſchreiten, die in der erſten Verwandtſchaft mit ihm ſtehen, ſo wie man von jedem erſten Verwandtſchaftsaccorde wieder in den Accord der Tonica zurückgehen kann, ſo oft es uns gefällt. Wir erhalten dadurch eine ſchon ſehr bedeutende Mannigfaltigkeit, beſonders wenn wir noch bedenken, daß wir alle dieſe Accorde in enger oder weiter Harmonie, in einer jeden der drei Lagen und der beiden Verſetzungen im Baſſe nehmen können, wie es ſich gerade am Beſten ſchickt.

Digitized by Google

Daß man noch in jedem einzelnen Accorde kürzere und längere Zeit verweilen kann, wie es der Melodie oder unserer Absicht gerade angemessen ist, versteht sich fast von selbst.

Es ist uns also dadurch schon ein ziemlich weites Feld eröffnet, das wir bald mehr, bald weniger zu durchlaufen berechtigt sind. Denn wir haben es ja erfahren, daß schon ein schönes Lied nur mit zwei Accorden hergestellt werden kann, und wir haben es also oft genug nicht einmal nöthig, alle diese Hilfsmittel auf einmal, sondern nur einen beliebigen Theil derselben in Anwendung zu bringen.

Es gibt jedoch noch eine Rücksicht, die uns eben so wichtig ist, als die Lehre von den ersten Verwandtschaften, die wir nicht genug in's Auge fassen können. Es ist dies der rhythmische Bau unserer Tonsätze, welcher in seinen Hauptabschnitten mit der Wahl der Accorde nicht wenig zu thun hat.

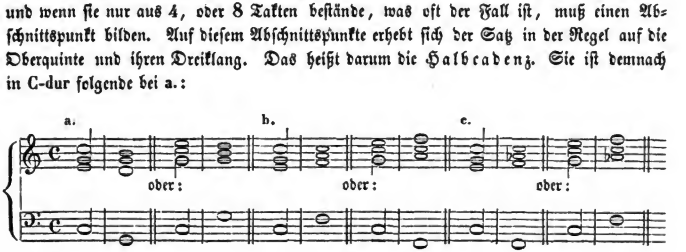
Da nun diese rhythmischen Einschnitte, auch schon die kleinsten, wie vielmehr die größern, ein Hauptwirkungsmittel der Musik sind, wie wir bereits wissen, so ist eine nähere Erkenntniß derselben, auch in harmonischer Hinsicht, einem Jeden so unerläßlich, als Alles, was wir bisher dargestellt haben. Jeder würde nur über eine der wichtigsten Lehren der Tonkunst im Dunkeln irren, wenn er sich nicht recht geflissentlich mit ihr vertraut machen wollte.

Man nennt diejenigen Accorde, welche die größeren Abschnitte eines Tonstücks ordnen helfen, auch im Harmonischen, Cadenzen, d. h. Tonfälle.

Sie sind dazu da, eine musikalische Periode, oder einen Haupttheil eines Tonsatzes genau von vielen andern unterscheiden zu können. Dazu hilft nicht allein die Zahl der Takte und das Verhältniß ihrer kleineren Einschnitte zu einander, sondern auch der accordliche Inhalt, welcher den Ruhepunkt oder die Abtheilung noch bestimmter, noch geordneter macht, als es das Zeitabschnittsmaaß für sich allein vermöchte.

Wir erinnern uns, daß es der Quintenzirkel nach Oben und nach Unten ist, welcher uns die nächsten Verbindungen oder ersten Verwandtschaften von beiden Seiten und in jedem Tongeschlechte gibt. Wir wissen auch, daß die umgekehrte Quinte eine Quarte bildet. Daher geht auch die Bewegung des Basses vor Allem so oft in Quinten und Quarten. So verhält es sich auch mit den gewöhnlichen oder einfachen Cadenzen, von denen wir hier reden.

Ein Tonstück mag nämlich so lang oder so kurz sein, als es will: so muß es doch einen Mittelpunkt haben, wo es eben nur zur Hälfte vollendet ist. Diese Hälfte eines Tonstücks, und wenn sie nur aus 4, oder 8 Takten bestände, was oft der Fall ist, muß einen Abschnittspunkt bilden. Auf diesem Abschnittspunkte erhebt sich der Satz in der Regel auf die Oberquinte und ihren Dreiklang. Das heißt darum die Halbcadenz. Sie ist demnach in C-dur folgende bei a.:



Digitized by Google

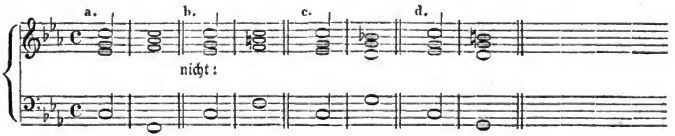
Da es eine eben so nahe Quintenverwandtschaft nach Unten gibt, so kann auch die Halbcadenz in diese fallen, wie bei b. Sie ist jedoch lange nicht so gewöhnlich, wie jene, und aus guten Gründen. Man strebt stets erst lieber nach einem Aufschwunge, weil man sich von da aus desto natürlicher und bequemer zur Ruhe setzen und den letzten Theil desto frischer, oder doch natürlicher, abschließen kann. Senkt man sich zu früh, so hat man stets und überall, auch in der Tonkunst, ungleich mehr Mühe, sich wieder in die herrschende Tonica zu erheben; es ist gewöhnlich, daß es Einen immer wieder zur tiefern Stelle herabzieht, als wäre diese der rechte Platz vollkommener Ruhe. — Nur ist es deshalb nicht unmöglich, sich wieder so empor zu schwingen, daß z. B. C dennoch die herrschende Tonica bleibt. Dennoch zieht man die erste, also die Erhebung in die Oberquinte, vor, und gebraucht sie mit Fug bei Weitem öfter, als die zweite.

Diesen Vorzug hat man ihr auch schon sehr früh gegeben. Man nannte die erste der beiden Halbcadenzen die authentische, und die zweite die plagalische.

Das kommt aus den Zeiten, wo noch die sogenannten Kirchentöne herrschend waren. Damals hieß eine Melodie authentisch, wenn sie sich in ihrem ersten Theile bis zur Quinte der Tonleiter erhob: plagalisch hieß sie, wenn sie sich im ersten Theile nur bis zur Quarte erhob. Es ist also dasselbe, was wir harmonisch bei a. und b. verzeichnet haben. Die Benennung ist auch darum bis auf den heutigen Tag noch geblieben.

Weil aber die Senkung in die Unterquinte zu tieferer Ruhe, fast zur weichlichen führt, und weil man es mit Recht von vielen Seiten her liebt, beide Tongeschlechter, wo es sich schickt, mit einander zu vereinigen und in Wechselwirkung zu bringen, so wählt man auch in dieser sanften Senkung, anstatt des F-dur nicht selten, wenn man sich einmal in's Weichere oder Tiefere begibt (auch im Laufe des Tonsatzes, ohne daß man bis zur Cadenz gekommen ist), F-moll. Darum setzt sich denn auch in Dur die plagalische Halbcadenz gern in Moll um, wie bei c., und bringt damit oft eine so treffliche Wirkung hervor, daß sie bei geeigneten Veranlassungen, die stets in den darzustellenden Gefühlen liegen, noch eindringlicher hervortritt, als der Durcadenzaccord. Dies muß in Zeiten, wie in den unsern, wo man den Wechsel mit Dur und Moll fast zur Gewohnheit hat werden lassen, vorzüglich so sein.

Mit den Mollcadenzen wird es sich natürlich gerade umgekehrt verhalten. Das Weiche und Sehnsüchtige kann freilich in seiner noch tiefern Versenkung nicht das Harte lieben, weil es sonst aus seinem Wesen fiele. Es wird folglich die plagalische Halbcadenz, z. B. in C-moll, nur nach dem Moll der Unterquinte sich bewegen, keineswegs nach F-dur, was gar keinen Zusammenhang bieten würde, sondern geradezu falsch wäre. Also ist die plagalische Halbcadenz von der C-moll-Tonica wie gleich unten bei a. F-moll, nicht F-dur, wie bei b.

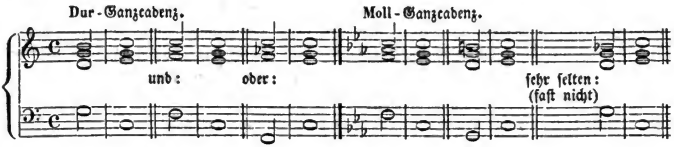


Digitized by Google

Dagegen sollte Moll in seiner Erhebungscadenz, oder in seiner authentischen, der Vorzeichnung nach, oder seinem Geschlechte getreu, z. B. aus C-moll, wie im Notenbeispiele bei c, nach G-moll sich wenden. Das kann es auch; und es wird Gefühle und Gefühlszustände geben, wo es sogar zweckmäßig, oder wahrheitgetreu erscheint. Allein solche Zustände sind seltene Erscheinungen, und das sehnsüchtige Moll liebt es fast noch mehr, als das bestimmtere Dur, sich in seiner Erhebung an das Durgeschlecht anzulehnen, um sich dadurch mehr zu genügen und mehr Sicherheit, oder Festigkeit zu verschaffen. Daher wendet sich denn auch die authenthische Halbcadenz von C-moll ungleich öfter nach G-dur, wie bei d.

Daß Moll sowohl, als Dur, seine Cadenzen in allen Accordlagen machen kann, je nachdem es die Melodie mit sich bringt, versteht sich von selbst. Wir haben darum auch nur eine Lage gesetzt, weil Jeder, nach dem Vorigen, die andern Lagen sich selbst bilden kann.

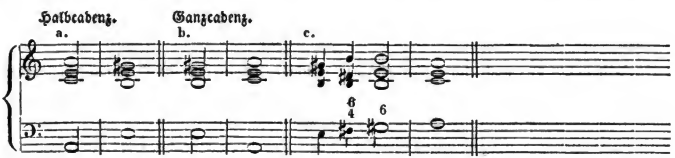
Die Ganzcadenz zum Schlusse eines Satzes kann nun keine andere sein, als zunächst diese, daß wir umgekehrt von der Ober- und Unterquinte in den Accord der Tonica gehen. Also:



Einer nähern Erklärung braucht es nicht; sie ist im Vorigen schon mitgegeben.

Aus diesen Cadenzaccorden gehen aber sichtbar Aenderungen für die Molltonleiter hervor, welche von Bedeutung sind. Die große Septime in Moll ist nicht durch die melodische Mollscala, sondern durch die authentische Ganzcadenz, folglich harmonisch, bedingt, deren Accord auf der Quinte (Dominante) des Grundtons liegt. Die Vermischung beider Tongeschlechter ruft demnach aus harmonischen Gründen eine Durform hervor.

Nehmen wir z. B. A-moll, so ist dessen authentische Halbcadenz, mit welcher in der Regel der erste große Einschnitt versehen wird, E-dur, wie bei a.; die Ganzcadenz also, wie bei b.



Gehen wir nun im zweiten größern Einschnitte von diesem E-dur der Halbcadenz aus und verweilen etwas darin, so schließt sich an dieses E-dur, vollkommen in der Hauptregel, wieder die Dominante seiner ersten Verwandtschaft, welche dieses E-dur abermals cadenzirt,

Digitized by Google

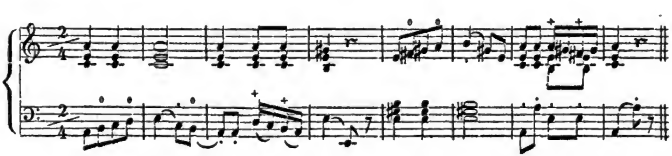
so lange es dauert. Wir erhalten also in allernächster Ordnung nach E-dur seinen Dominantenaccord H-dur, welcher nach E-dur zurückführt, von welchem wir dann wieder in unsere Tonica A-moll durch die Ganzcadenz zurückschreiten, wie bei c.

Hier haben wir also aus harmonischen Gründen drei Töne der A-moll-Scala nach E-dur verlegt, und zwar von der Quinte an die Quinte selbst ihrem Accorde nach, welcher Accord dann die folgende Sexte des A-moll (oder die Secunde der Dominante) in eine große ummodelt, in fis, und dann die Septime (oder die Terz der Dominante) in gis. Das ist nothwendig, weil die Dominante E ihr Moll in Dur verwandelt hat, und so lange in Dur bleibt, als eben der Dominantenaccord vorherrscht, nämlich auf den 3 Tönen e, fis und gis. — Und so kommt denn völlig folgerecht jene zweite Molltonleiter hervor, welche sehr lange Zeit als die vorzüglichste im Hinaufgange gepflegt wurde, noch immer gebraucht wird, und in solchen harmonischen Stellungen durchaus verwendet werden muß; auch in Schnellgängen immerhin die vorzüglichste bleiben wird, sowol für Instrumente als für Singstimmen.

Als man darauf immer mehr anfing, die Fortschreitungen in übermäßigen Intervallen, wie alles Scharfe und Stechende, zu lieben, so zog man es öfter vor, die Sexte in Moll klein zu lassen und nur die Septime groß zu machen, um den Cadenzaccord nicht einzubüßen. Auch diese kleine Sexte (in A-moll also von der Quinte aus e, f, gis, a) stützt sich auf den Dreiklang mit der kleinen Quinte, den wir nun bald näher besprechen. Wir führen ihn hier nur darum mit an, um zu zeigen, daß auch diese dritte Moll-Tonleiter nicht aus melodischem, sondern aus harmonischem Grunde entstand.

Daß sie folglich alle drei sehr gut, natürlich stets zur rechten Zeit, wo jede durch einen besondern Ausdruck sich bedingt, zu verwenden sind, wird nun wohl völlig klar sein.

Jetzt haben wir vorzüglich bei der zweiten Tonfolge mit der großen Sexte in Moll zu verweilen, um ihre praktische Verwendung hervorzuheben. Sie kommt sehr oft vor, wie im folgenden Beispiele:

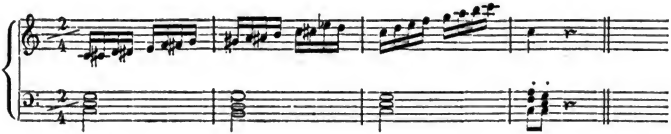


Wir haben hier noch einen allgemein nothwendigen Grundsatz für Harmonisirung jeder Melodie zu erklären. Es ist nicht anzunehmen, daß jeder einzelne Ton irgend einer Melodie auch seine besondere Harmonie erhalten müsse: im Gegentheil können sich mehrere, sogar viele melodische Töne auf eine und dieselbe Harmonie beziehen. Alle die Töne, welche keine eigene Harmonie erhalten, und nicht zu ihr gehören, heißen Durchgangstöne, oder durchgehende Noten. Fallen sie auf den schlechten Taktheil, oder auf ein schlechtes Taktglied, so nennt man sie regelmäßige Durchgänge die hier mit o bezeichnet worden sind; fallen sie auf den guten Taktheil, oder auf ein gutes Taktglied,

Digitized by Google

ſo heißen ſie unregelmäßige Durchgänge, oder beſſer Wechſelnoten, die hier mit einem + bezeichnet ſtehen. Die letzten ſind eben ſo gut zu gebrauchen, als die erſten.

In Läufern und Paſſagen kommen natürlich mehrere auf einen Accord, wo dann die letzte Note gewöhnlich wieder zum Accorde gehört, als:



Digitized by Google

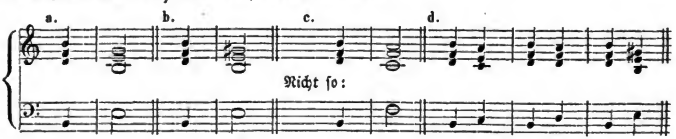
Zwanzigstes Kapitel.

Vom unbestimmten Dreiklange und der fehlerfreien Verbindung aller consonirenden Dreiklänge. Daher vom Verbote der Aufeinanderfolge großer Quinten und Octaven. Dreierlei Bewegungsarten und nähere Erklärung des Verdoppelungsgesetzes mit Rücksicht auf den Hauptleiteton. Dissonirende Dreiklänge.

Wir haben sowol in Dur, als in Moll einen Dreiklang mit der kleinen Terz und kleinen Quinte gefunden. Rein consonirend, d. h. ein Dreiklang, auf welchem man eine Cadenz anbringen und ihn zum Mittelpunkt eines Abschnittes in einem Tonsatze machen könnte, ist er darum nicht, weil ihm die helle Begrenzung des consonirenden Dreiklangs, die reine Quinte mangelt. Die kleine Quinte neigt sich nach unten und wird nur mit Mühe aufwärts getrieben.

Diese kleine Quinte gibt ihm den Ausdruck des Unbestimmten, eines gewissen Schwankens. Allein dieses Unbestimmte kann zur rechten Zeit vortrefflich dem Gegenstande entsprechen. Der Accord h (nämlich in C-dur und A-moll; folglich auch in allen andern Grundtönen, in Dur auf der Septime, in Moll auf der Secunde wird daher auch als Dreiklang nicht selten verwendet, und jetzt öfter, als sonst, weil das Auffallende der Zeit vorzüglich lieb geworden ist.

Dieser Accord ist hingegen nicht immer Dreiklang, sondern hat zuweilen den Fortschritt eines unvollständigen Septimenaccords (siehe das folgende Kapitel). Man nehme zum Zeichen: Wo er als Dreiklang auftritt, da muß nothwendig sein Grundton in der Octave verdoppelt werden können; ist das in keiner Lage dieses Accords möglich, ohne Fehler zu begehen, so ist er nicht mehr Dreiklang. Wir nennen ihn daher einen unbestimmten Dreiklang, welcher als ein Vermittler zwischen andern gute Dienste leistet. Vorzüglich merke man seine Cadenzirung in die Unterquinte (oder Oberquarte), sowol in Moll, als in Dur. In Dur noch schöner als in Moll, weil sich das Unbestimmte lieber mit dem Bestimmten, nur in seltenen Fällen wieder mit dem Unbestimmten verbindet.



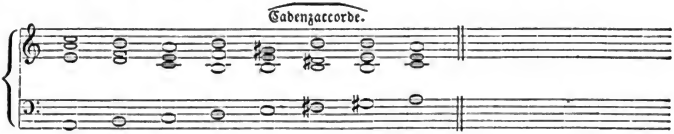
Dagegen kann er nie nach F-dur cadenziren (siehe bei c.), denn man kann nur in die große Quinte eine Cadenz machen, nicht in die kleine.

Nach A- und D-moll schreitet er so gut fort, als nach E-moll und dur, weil alle diese

Digitized by Google

Accorde leitereigene und einer derſelben (E-dur) der Cadenzaccord von A-moll iſt. Siehe das vorige Beiſpiel bei d.

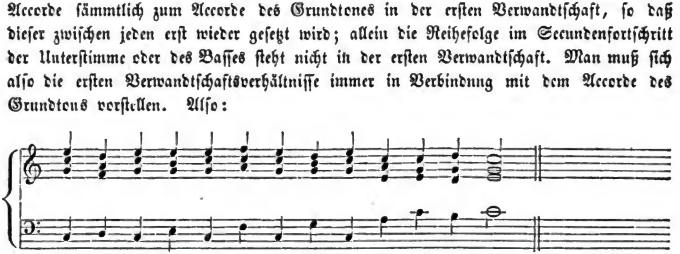
Die Molltonleiter läßt ſich mit dieſem unbeſtimmten Dreiklange gleichfalls recht wohl aufbauen. Man ſehe:



Es muß uns nun daran liegen, zu erfahren, wie man ohne harmoniſche Fehler aus einem Dreiklange in den andern, nicht blos der nächſten Verwandtſchaft, ſondern auch in entferntere fortſchreitet.

Daß ſchon der Fortſchritt in die zweite Verwandtſchaft hart fällt, haben wir in den Dreiklangsfolgen von C-dur und Moll bemerkt. So iſt es namentlich in den Folgen von F-dur zu G-dur, welche beide zu einander in der zweiten Verwandtſchaft ſtehen. Allein auch die übrigen Fortſchritte der Dreiklangsfolgen, ob ſie gleich näher mit einander verwandt ſcheinen des Leitereigenen wegen, was jedoch nicht allein gilt, ſondern vielmehr der Zuſammenhang der Accorde ſelbſt, ſchneiden doch ſcharf ein, weil ſie im Grunde, der Aufeinanderfolge nach, welche die Hauptſache iſt, doch ebenfalls in zweiter Verwandtſchaft ſtehen z. B. D-moll zu E-moll.

Man hat dabei beſonders Folgendes zu merken: Eigentlich ſtehen die leitereigenen Accorde ſämmtlich zum Accorde des Grundtones in der erſten Verwandtſchaft, ſo daß dieſer zwiſchen jeden erſt wieder geſetzt wird; allein die Reihefolge im Secundenfortſchritt der Unterſtimme oder des Baſſes ſteht nicht in der erſten Verwandtſchaft. Man muß ſich alſo die erſten Verwandtſchaftsverhältniſſe immer in Verbindung mit dem Accorde des Grundtons vorſtellen. Alſo:



Nun wird das Weſen der erſten Verwandtſchaft erſt recht klar ſein. Das gerade Aufſteigen in Secunden des Baſſes, oben mit Dreiklangsaccorden verſehen, gibt immer nur die zweite Verwandtſchaft. Dann iſt auch der Fortgang der Accorde ein ſehr gleichförmiges, wechſelloſes Fortſchreiten aller Stimmen in einerlei Richtung und dazu von einem beſtimmten Dreiklang in einen andern, der doch mit dem vorigen nicht im allernächſten Verhältniſſe ſteht.

Dieſes nicht eng genug in ſich ſelbſt verbundene, und doch äußerlich ſo ſteife Einerlei muß einen üblen Eindruck machen.

Da ſich nun aber in dieſem Geſchiebe der Accordmaſſen lauter große Quinten- und

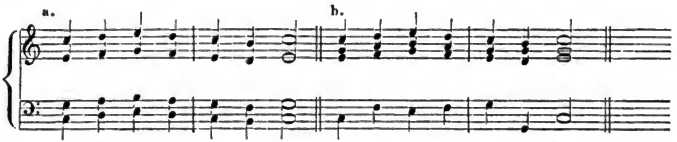
Digitized by Google

Octavenfolgen in einerlei Bewegung zeigen und zeigen müſſen, ſo hat man mit Recht das Verbot aufgeſtellt:

Du ſollſt keine großen Quinten und Octaven in einerlei Richtung auf einander folgen laſſen.

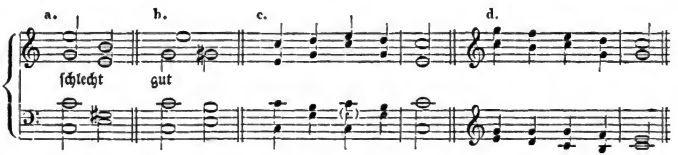
Nicht als ob die Quinten und Octaven an ſich übel klängen, ſie klingen vielmehr vortrefflich: aber nur nicht in ſo ungelenker, zuſammengeſchobener und doch zuſammenhangloſer Richtung.

Kein muſikaliſcher Menſch verträgt einen Satz, wie folgenden bei a., dagegen wohl wie bei b.:



Die Quinten dringen ſo hell ein, daß ſie nur in allernächſter Verwandtſchaft in ſprunghaft gerader Bewegung gut klingen.

Solche ſprunghafte Quinten, die eigentlich nicht auf dem Papiere ſtehen, ſondern nur durch die gerade Fortrückung zweier Stimmen herauspunktirt werden müſſen, nennt man verdeckte Quinten. Z. B. bei a.:



Vom erſten Accorde der Sopran- und Altſtimme entſteht durch die gleiche Bewegung beider Stimmen nach unten nur erſt im zweiten Accorde die wirkliche Quinte. Weil aber im Herabgange beider Stimmen der Sopran über $\bar{d}$ wegſchreitet, welches gegen das $\bar{g}$ des Altes eine verdeckte, d. h. nicht auf dem Papiere ſtehende, folglich auch nicht gehörte Quinte bildet: ſo ſucht man den Grund des Schlechten dieſer beiden Accordzuſammenſtellungen in der geraden Stimmbewegung, die im zweiten Accorde in eine offenbare Quinte fällt.

Es gibt allerdings tiefere Gründe, warum dieſe Zuſammenſetzung bei a ſchlecht iſt, und nicht bei b, wo die verdeckte Quinte wegfällt. Allein da nicht Jedermann gleich tief eindringen kann: ſo bleibt die Regel immerhin für den Anfang ſehr gut:

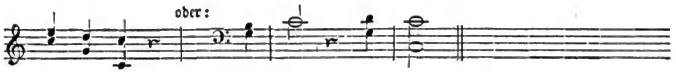
Auch verdeckte Quinten ſind zu vermeiden, mit Ausnahme der Hornquinten, oder der verdeckten Quinten erſter Verwandtſchaft nach Oben, welche ſtets erlaubt ſind, wie bei c.

Man hüte ſich alſo vor Quintenmacherei, außer den angeführten verdeckten Quinten und außer denen, die auf eine große Quinte eine kleine folgen laſſen, wie bei d. —

Digitized by Google

So verhält es sich auch mit den Octaven. Sie klingen an sich schön, und ein Unisono der Stimmen oder auch nur eine verdoppelte Stimme, die nicht harmonisch zählt, ist oft trefflich: wo aber die Stimmen harmonisch und melodisch ihren eigenen Gang haben sollen, da muß eine Stimme sich nicht durch Octavenmacherei in der andern verlieren und zu Grunde gerichtet werden.

Auch hier sind nur folgende verdeckte Octaven in der nächsten Verwandtschaft zu erlauben:



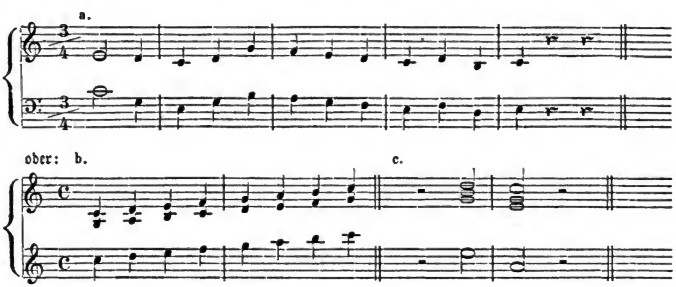
Die übrigen vermeide man, wenn es nicht unison gehen soll.

Am Uebelsten sind verbotene Quinten und Octaven in den äußern Stimmen, d. h. im Sopran und Baß, denn in den Mittelstimmen (Alt und Tenor), gegen eine äußere Stimme oder unter sich selbst, sind sie doch wenigstens noch etwas verdeckt und nicht gar zu offenbar in die Sinne springend.

Man vermeidet sie am Besten durch die Gegenbewegung einer oder einiger Stimmen.

Wir haben aber dreierlei Bewegungen der Stimmen in gleichzeitiger Fortschreitung derselben:

1. Die gleiche oder gerade, wo alle oder nur einige Stimmen in einer und derselben Richtung, entweder nach Oben oder nach Unten, mit einander fortgehen:

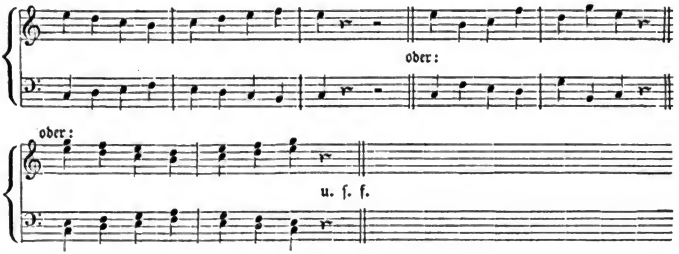


Diese gerade Bewegung ist die gefährliche, wenn keine harten und verbotenen Fortschreitungen vorfallen sollen. Auf Stimmen, die sich in ihrer Harmonie gerade bewegen, muß also vorzüglich geachtet werden, sogar wenn nur zweie mit einander so fortschreiten.

Wir haben erst bei a ein zweistimmiges, dann bei b ein dreistimmiges Beispiel, man sieht in lauter Sextenaccorden der Tonleiter gewählt, welche häufig vorkommen. Ein vierstimmiger Satz in gerader Bewegung aller Stimmen läßt sich gar nicht herstellen; es sind nur die wenigen Accorde (der Hauptcadenz), welche noch, wie bei c, alle Stimmen gerad fortgehen lassen können.

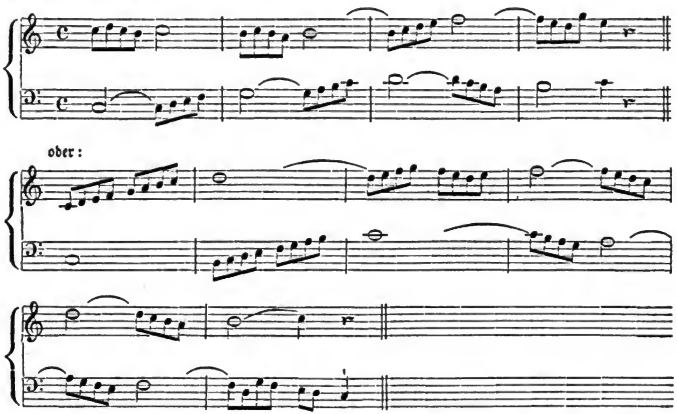
Digitized by Google

2. Die ungerade, oder die Gegenbewegung, wo eine oder einige Stimmen abwärts ſchreiten, während die andere oder die andern aufwärts gehen, und ſo umgekehrt:



In dieſer und der folgenden werden Quinten und Octaven am Leichteſten vermieden.

3. Die ſchräge, oder die Seitenbewegung, wo eine oder einige Stimmen auf ihrem Tone ruhen, während die andere, oder einige andere ſich in irgend einer Richtung fortbewegen:

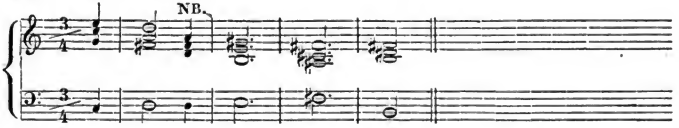


Natürlich ſondern ſich dieſe möglichen Bewegungsrichtungen der Töne in den Muſikſtücken nur ſelten ſo abgemeſſen ab, wie es hier der Unterſcheidung wegen geſchieht, ſondern ſie miſchen ſich verſchieden unter einander, wie es der Ausdruck des Gefühls oder der Einfall des Tonſetzers mit ſich bringt.

Mit Hilfe dieſer Gegen- und Seitenbewegung werden wir nun auch ſehr leicht ohne fehlerhafte Quinten und Octaven Dreiklänge der zweiten und noch entfern-

Digitized by Google

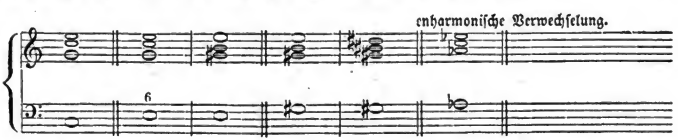
teren Verwandtschaft zusammenstellen lernen, wenn nur einiger Fleiß darauf verwandt wird, z. B.:



Wir sind hier unmittelbar aus C-dur nach D-dur gegangen ohne Fehler, vermittels der Gegenbewegung. Wir haben in demselben Takte D-dur wiederholt und zwar so, daß drei Stimmen in gerader Quinte folgen, wo das NB. steht. Das kann jedoch nicht den geringsten Fehler geben, weil hier nur von einer Wiederholung des schon dagewesenen Accordes, aber nicht von einer Fortschreitung in einen andern Accord die Rede ist.

Ferner ist zu merken, daß man in den Tonsätzen selbst in der Regel nicht so rasch aus einer zweiten Verwandtschaft wieder in eine zweite fortgeht, sondern man setzt sich erst in einem Uebergangsaccorde fest, ehe man weiterschreitet. Das Alles aber ist frei und hängt vom Componisten und der zu schildernden Sachlage ab. Hier ist von guter oder fehlerloser Verbindung solcher Accorde die Rede, welche nicht in erster Verwandtschaft mit einander stehen.

Unter Andern kommt man schnell in eine sehr entfernte Verwandtschaft, wenn man sich im Basse auf die Durterz eines Accordes stellt und gleich darauf diese Terz des Basses zum Grundtone des nächsten Duraccords werden läßt, als:



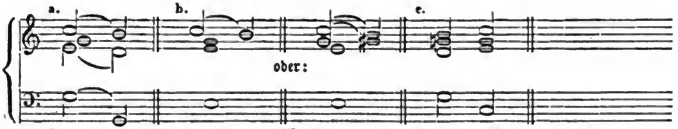
Die enharmonische Verwechselung erklärt sich Jeder selbst. Wir kommen dadurch auf die entgegengesetzte Seite der Vorzeichnung und in andere Fortschritte.

In allen diesen Dreiklangsfortschreitungen muß man noch ganz vorzüglich das Verdoppelungsgesetz wohl inne haben. Denn obgleich alle drei Töne jedes Dreiklangs an und für sich verdoppelt werden können, so wenig ist es doch gleichgültig, welchen von ihnen man verdoppelt; es kommt dabei stets auf die Verbindungsart der Dreiklänge an, oder doch der Dreiklänge hauptsächlich, weil in diesen jederzeit ein Ton verdoppelt werden muß, sobald er vierstimmig gemacht werden soll, wie gewöhnlich.

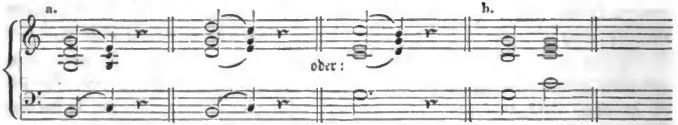
In den meisten Fällen hat zwar die Octave den Vorrang vor der Quinte, und diese vor der Terz, namentlich im Dur: allein dies ist nicht immer so. Will man geschickt verdoppeln, muß dabei auf Zweierlei gesehen werden:

Erstlich sehe man auf den nächsten Accord und verdoppele den Ton, welcher im folgenden Accorde Grundton wird, oder beim Heruntersenken in die Unterquinte die Quinte des folgenden Accords:

Digitized by Google



Zweitens sehe man bei der Wahl der zu verdoppelnden Octave oder Quinte des klingenden Accordes auch auf den Fluß der Melodie in den verschiedenen Stimmen. Es kann der bessern Melodie wegen, die, wo möglich, jede Stimme haben soll, hier einmal gerathener sein, die Octave zu verdoppeln, dort in einer andern melodischen Stellung die Quinte. Denn Octave und Quinte sind überall harmonisch gleich gut verdoppelungsfähig. Z. B.:



Man vergleiche diese Beispiele aufmerksam mit den zunächst vorhergegangenen. Der Unterschied der Verdoppelung liegt entweder im folgenden Accorde, oder in der melodischen Stellung der verschiedenen Stimmen, welche es auch bei enger Harmonie zuweilen nöthig machen, daß anstatt der Octavverdoppelung der Einklang verdoppelt wird, wie im letzten Beispiele bei b.

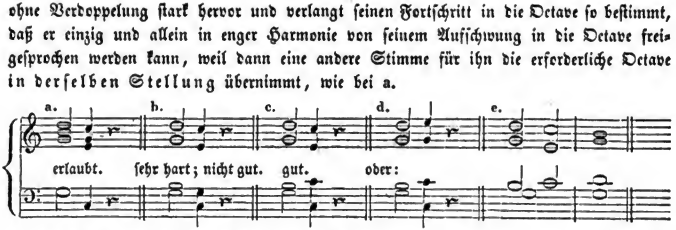
Drittens darf auch die große Terz in allen Fällen verdoppelt werden, wo es die Melodie erheischt und die Harmonie nicht verbietet. In einem Falle ist hingegen die Verdoppelung der großen Terz zu verbieten. Die Regel ist:

Verdoppele die große Terz nicht, wenn sich der nächste Accord in die Unterquinte, oder in eine Umkehrung derselben senkt.

Das Verbot ruht auf folgendem Grunde: die große Terz (z. B. im vorigen Beispiele das h in G-dur) tritt im folgenden C-dur-Accord in das Verhältniß der großen Septime. Diese aber drängt scharf nach der Octave des C-dur-Accords, als der große Leiteton, den die Franzosen ton sensible nennen. Dieser Leiteton klingt schon

Digitized by Google

ohne Verdoppelung stark hervor und verlangt seinen Fortschritt in die Octave so bestimmt, daß er einzig und allein in enger Harmonie von seinem Aufschwung in die Octave freigesprochen werden kann, weil dann eine andere Stimme für ihn die erforderliche Octave in derselben Stellung übernimmt, wie bei a.

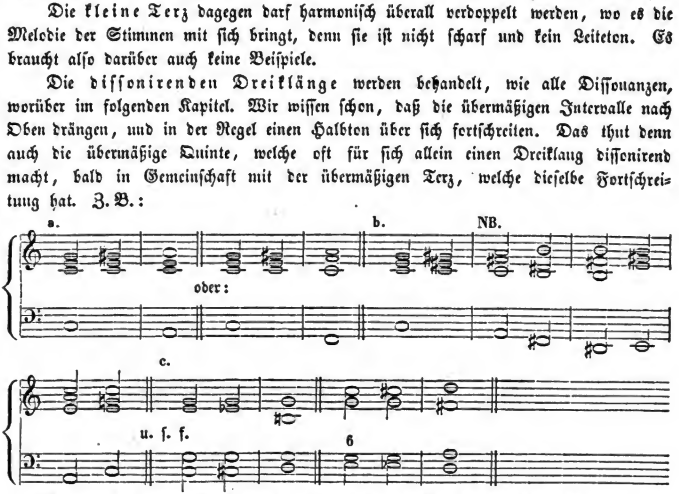


Das geschieht bei b. nicht, und so bleibt dann der erwartete Fortschritt nach c vernachlässigt, völlig ohne Grund. Denn es ist nicht nothwendig, daß alle Accorde vollständig in allen ihren Intervallen immerfort erklingen müssen: im Gegentheil ist das Einschieben eines unvollständigen Accordes, wie bei c, oft von bester Wirkung.

Am Ersten unter allen Intervallen läßt man bei solchen unvollständigen Accorden die Quinte weg. Will man keinen unvollständigen Accord, setzt man wie bei d, oder man gibt dem Accord irgend eine andere Stellung seiner Intervalle, z. B. bei e. u. s. f.

Die kleine Terz dagegen darf harmonisch überall verdoppelt werden, wo es die Melodie der Stimmen mit sich bringt, denn sie ist nicht scharf und kein Leiteton. Es braucht also darüber auch keine Beispiele.

Die dissonirenden Dreiklänge werden behandelt, wie alle Dissonanzen, worüber im folgenden Kapitel. Wir wissen schon, daß die übermäßigen Intervalle nach Oben drängen, und in der Regel einen Halbton über sich fortschreiten. Das thut denn auch die übermäßige Quinte, welche oft für sich allein einen Dreiklang dissonirend macht, bald in Gemeinschaft mit der übermäßigen Terz, welche dieselbe Fortschreitung hat. Z. B.:



Der mit NB. bezeichnete Dreiklang ist der unbestimmte (mit der kleinen Quinte), und zwar als Sextaccord in der ersten Umkehrung. Das Weitere erklärt sich Jeder von selbst.

Die übrigen dissonirenden Dreiklänge lehnen sich meist an die Septimenaccorde und sind hier von keiner Bedeutung, da sie sich in der Folge besser und leichter erklären, ja nach bloßer Andeutung von selbst finden und verwenden lassen.

Digitized by Google

Einundzwanzigstes Kapitel.

Von den Septimenaccorden, ihren verschiedenen Arten, deren Umkehrungen und Behandlung, Vorbreitung und Auflösung der Dissonanzen. Trugcadenz.

Septimenaccorde, oder Vierklänge, fügen zu allen möglichen Arten der Dreiklänge noch eine höhere Terz, welche nothwendig vom Grundtone aus gezählt, die Septime sein muß, hinzu. Daher ihr Name von dem Intervalle, welches sie von den Dreiklängen unterscheidet.

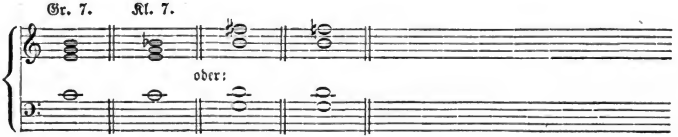
Da nun alle mögliche Dreiklänge consonirender und dissonirender Art dazu verwendet werden und diese Dreiklangsintervalle vollkommen ihre Natur fort behaupten, so müssen sie natürlich hier, als Grundlage der Septimenaccorde, eben so behandelt werden, wie wir es gezeigt haben in der Lehre von den Dreiklängen. Es kommt nur noch die Septime, als neuer Ton des Accords (Zusammenklangs), hinzu.

Diese Septime kann an und für sich nur eine große und eine kleine sein, denn die verminderte wird, wie eigentlich alles Verminderte, (in welcher Unterscheidung jedoch nicht alle Theoretiker übereinstimmen, weil sie ohne gebührende Folgerichtigkeit für eine und dieselbe Sache fälschlich zweierlei Namen gebrauchen, damit sie für eine andere und verschiedene keinen haben) nur durch Erhöhung des Grundtones gebildet, daß also das Intervall der Septime dadurch gar keine weitere Veränderung erleidet.

Diese beiden Septimen, die große und kleine, welche zu allen Arten der Dreiklänge gesetzt werden, machen den Hauptunterschied aller Septimenaccorde.

Dieser Unterschied ist aber im hohen Grade bedeutend und die Wirkung dieser Accorde muß höchst verschieden sein, je nachdem eine und die andere Septime mit diesem oder mit jenem Dreiklange zusammenfällt.

Wir wissen, daß die große Septime sehr scharf ist, als melodischer Leiteton; die kleine Septime weich. So wird auch der Klang aller Septimenaccorde mit der großen Septime scharf, mit der kleinen dagegen ungleich weicher und sanfter sein.



Wir könnten nun alle Dreiklänge, die wir gehabt haben, auch die Dreiklänge der Dur- und Moll-Tonleiter, mit Septimen versehen, erst mit der großen, dann mit der kleinen Septime, der Reihe nach hersetzen: wir wollen aber diese Weitläufigkeit vermeiden,

Digitized by Google

denn das kann Jeder leicht für sich selbst thun; es ist sogar vortheilhafter, daß es Jeder für sich selbst thut, man bekommt eine hellere Einsicht, weil Jeder beim Selbstversuche, der ohne Mühe Allen gelingt, eine schärfere Aufmerksamkeit verwenden muß. Wir rathen aber Allen, daß es Keiner versäume. Man muß den verschiedenen Klang der mancherlei Septimenaccorde mit den Augen und mit den Ohren auffassen, wenn man recht vertraut mit ihnen werden will.

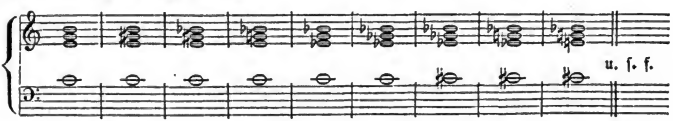
Haben wir dies gethan, so wird uns die mehr oder minder härtere und sanftere Wirkung dieser mancherlei Septimenaccorde so gut, als das Bewußtsein ihrer verschiedenen Zusammenstellung völlig klar, wie es sein muß. — Wir werden sehen, daß sich bald die große, bald die kleine Terz mit der großen Septime verbindet, ein anderes Mal die eine oder die andere Terz mit der kleinen Septime, u. s. w. in verschiedenen Verbindungen, bald mit der übermäßigen, bald mit der kleinen Quinte, desgleichen mit der Terz u. s. f.

Nach allen diesen Verschiedenheiten werden die Septimenaccorde auch benannt und am deutlichsten unterschieden. Denn es ist unter den Theoretikern, wenn sie die Beschaffenheit eines solchen Accords mit einem einzigen Beiworte bezeichnen wollen, immer noch keine erwünschte Einigkeit anzutreffen. Das ist freilich schlimm und man sollte dergleichen Wirrsal endlich zu vermeiden sich bestreben. Man spricht jedoch ziemlich allgemein von einer großen Septime mit großer, und von einer großen Septime mit kleiner Terz; von einem großen Septimenaccord mit übermäßiger Quinte, von einem Septimenaccord mit kleiner Septime und übermäßiger Quinte und dergleichen mehr.

Es kommt uns hier auf derlei Benennugen, die Jeder sich von selbst herausfindet, weil er sich nur die Intervalle anzusehen und zu nennen hat, die zu dem jedesmaligen Septaccord gehören, lange nicht so viel an, als auf die Bemerkung:

Jeder Septimenaccord kann durch Vergrößerung und Verkleinerung irgend eines seiner 4 Intervalle zu einem andern gemacht werden, der auch natürlich anders wirkt, als sein Vorgänger.

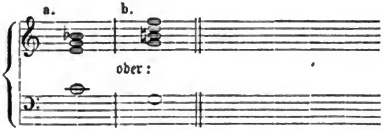
Es kann also jedes einzelne Intervall für sich allein, oder in Verbindung mit andern chromatisch umgeändert werden. Wir wollen nur die hauptsächlichsten dieser Umwandlungen zur Ansicht bringen:



Dadurch gehen eine Menge verschieden wirkender Septimenaccorde hervor, die sämmtlich auf die mancherlei Dreiklänge gebaut sind, in der Septime selbst, als dem wesentlichsten Intervall dieses Accords, nur mit der großen oder kleinen Septime wechseln können, weil gar keine andere für Accordverbindungen mehr vorhanden ist und eine übermäßige Septime nur im melodischen Durchgange, und selbst da selten, angebracht werden kann.

Digitized by Google

Unter allen diesen verschiedenartigen Septimenaccorden wird uns vorzüglich einer durch seine minder unruhige Wirkung aufgefallen sein: Denn daß sie sämmtlich keinen Stillstand, keinen Abschluß geben, sondern stets nach einem andern folgenden Accorde treiben, d. h. daß sie dissoniren, wird Jedem ohne Weiteres einleuchten. Dieser vorzüglich sanfte Septimenaccord in unserer vorigen Reihe ist dieser bei a, oder, auf einen andern Ton gestellt, der bei b.:



Eine völlige Ruhe läßt auch er nicht, so sanft und bestimmt er übrigens eingeht, sondern er verlangt, daß ein anderer Accord auf ihn folgt.

Sehen wir uns diesen Accord bei a genauer an, so bemerken wir, daß die kleine Septime auf den Dreiklang von C-Dur gebaut worden ist. Allein seine kleine Septime b liegt gar nicht in C-dur, sondern sie gehört in die Scala von F-dur, oder dessen Parallelton D-moll. Wir dürfen voraussetzen, daß er dahin drängt, sich auf F-dur bezieht. Das werden wir auch sogleich gerechtfertigt finden. Dieser sanfteste und dabei bestimmteste aller Septimenaccorde gibt uns seinen Fortschritt durch das hinzugefügte b der Septime von selbst an.

Nicht anders verhält es sich mit dem folgenden auf g gestellten Septimenaccorde. Er ist derselbe, als der vorige, nur sein Grundton ist ein anderer. Das f, was er bringt, gehört gleichfalls nicht zu G-dur, sondern zu C-dur oder A-moll. — Nun ist aber g, worauf dieser Septimenaccord ruht, oder sich aufbaut, die Quinte von C. Diese Quinte heißt, wie wir wissen, auch die Dominante. Darum wird er dann zur Unterscheidung von den übrigen

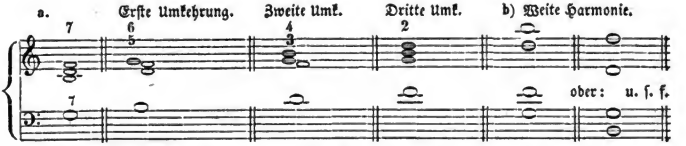
der Dominant-Septimenaccord, oder geradehin Dominantaccord genannt.

Weil er am bestimmtesten und anmuthigsten, seinen Fortgang selbst bezeichnend, eingeht, wird er auch am häufigsten gebraucht, weshalb er auch wohl der Unterhaltungsseptimenaccord genannt wird.

Aus demselben Grunde heißt er auch Hauptseptimenaccord, aus welchem sich die andern alle entwickeln und durch Veränderung einzelner Intervalle herstellen lassen. Er ist nichts anderes, als was der Accord der Ganzcadenz ist, nämlich derjenige, welcher vor dem völligen Abschluß vorangeht. — Auf ihn wollen wir also die Regeln des Vierklangs gründen, weil er es uns am Leichtesten macht.

Wir wissen, daß jeder Stammaccord umgekehrt werden kann. Das geschieht dadurch, daß der Baß seinen Grundton verläßt und sich auf einen andern Ton des Accordes stellt. Da nun diese Accorde sämmtlich aus 4 Tönen bestehen, so muß sich natürlich der Baß dreimal umsetzen lassen. Im Uebrigen gilt Alles, wie bei den Dreiklängen. Also:

Digitized by Google



Wir sehen, daß in jeder Umkehrung immer eine Secunde vorkommt. Daran erkennt man also die Umkehrung der Septimenaccorde.

Die erste Umkehrung heißt Quintsextenaccord (die Terz wird gewöhnlich nicht mitgenannt); die zweite Terzquartenaccord, und die dritte oft nur Secundenaccord, oder Secundquarten-, Secundquartsexten-Accord.

Die Intervalle des Stammaccords und also hier namentlich das Hauptintervall, die Septime, mögen in den Umkehrungen einen Namen erhalten haben, welchen sie wollen: das ändert nichts in dem Wesen und der Beschaffenheit der Intervalle des Stammaccords, was fest zu merken ist; was wir auch schon bei der Lehre von den Dreiklängen eingeschärft haben. Es gilt dies für alle Stammaccorde.

Daß ferner alle Accorde, wie sie heißen mögen, bald in enger, bald in weiter und sehr weiter Harmonie stehen können, wie man sie gerade nöthig hat, erwähnen wir nun nicht mehr. Vergleiche das vorige Beispiel bei b. Daraus sehen wir zugleich, daß jeder Accord in allen seinen melodischen Lagen genommen werden kann, was wir auch nicht wieder erinnern, sondern es, als überall giltig, für immer voraussetzen.

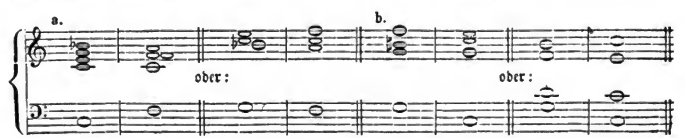
Es versteht sich endlich, daß diese Umkehrungen von allen Arten der Septimenaccorde gelten.

Wenn nun schon dieser Unterhaltungs-Septimenaccord keinen Abschluß eines Satzes gibt, sondern auf einen Fortgang begierig macht, wie vielmehr werden es die unbestimmteren und ungleich härteren, oder schwankenderen Septimenaccorde thun! Kurz, sie sind alle Dissonanzen und müssen schlechthin fortschreiten in irgend einen andern Accord.

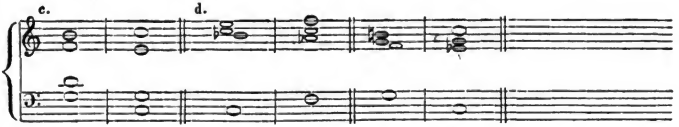
Diese Fortschreitung heißt ihre Auflösung, die auf verschiedene Weise zu bewerkstelligen ist.

Die nächstliegende Auflösung, besonders des Dominantenaccords, führt in einen Dreiklang.

Wir erinnern dabei, daß kleine Dissonanzintervalle entweder einen halben oder einen ganzen Ton herabschreiten. Die nächste und gebräuchlichste Auflösung des Dominantenaccordes wird folglich sein:



Digitized by Google

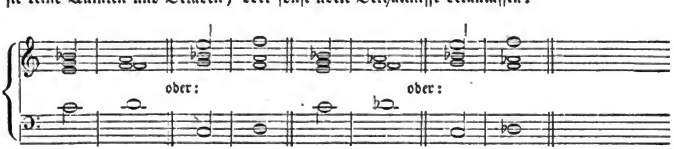


Bei b sehen wir, daß dem Septimenaccord ein Intervall fehlt, während die Octave verdoppelt ist; dann fehlt dem C-dur-Accorde eines seiner Intervalle. Beide Male fehlt die Quinte, welche zuerst in einem, oder dem andern Accorde fehlen kann, wie schon gesagt.

Solche unvollständige Accorde kommen öfter vor, immer dann, wenn es die Stimmenlage und der bessere Fortschritt der Intervalle in jeder einzelnen Stimme so mit sich bringt. Es wäre weniger gut, wenn wir den Tenor und Baß im letzten Accorde bei c des vorigen Beispiels in Quinten gerader Bewegung fortspringen lassen wollten, ob es gleich Quinten erster Verwandtschaft sind, die nicht geradehin zu den verbotenen gehören.

Daß die Auflösung eben so wohl in den nächsten Moll-Dreiklang der Senkung, als in den Dur-Dreiklang geschieht, wie bei d des vorigen Beispiels, ist uns aus dem Dagewesenen nicht mehr fremd. Endlich sieht man leicht, daß diese Auflösungen des Dominantenaccords in den nächsten Dreiklang von Dur oder Moll nach Unten nichts anderes, als die Cadenzen sind, welche durch die hinzugefügte Septime noch fließender und nothwendiger geworden sind. Darum erwartet man sie auch zuvörderst vor allen andern Auflösungen, welche natürlich auf verschiedene Weise vor sich gehen können, da nur die Septime die Dissonanz ist, welche auf irgend eine Art sich im folgenden Accorde auflösen muß, indem die übrigen Intervalle des Dominantenaccords als Consonanzen freiere Fortschreitung haben.

Also müssen nothwendig folgende Auflösungen eben so gut sein, als die vorigen, da sie keine Quinten und Octaven, oder sonst übele Verhältnisse veranlassen:

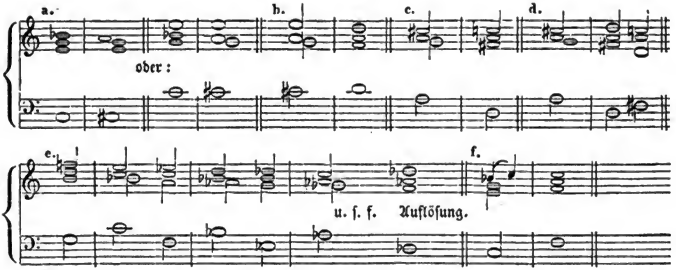


Stehen hingegen diese und ähnliche Fortschreitungen an der rhythmischen Stelle, wo die Cadenz zu erwarten ist, so wird jede Fortschreitung, die nicht nach F-dur oder F-moll geht, eine Trugcadenz genannt (cadenza d'Inganno), weil es nicht die gewöhnliche Cadenz ist.

Solcher Trugcadenzen giebt es viele; man gebe nur im Vortrage musikalischer Werke darauf Acht, so findet man sie schon selbst, und erfindet sie sich sogar selbst, wenn man mit den Accordverbindungen nur erst etwas vertrauter geworden ist.

Die Auflösung einer Septime kann auch zweitens in einen andern Septimenaccord vor sich gehen, was in der Beschaffenheit der freien Fortschreitung der Consonanzen liegt, die zum Septimenaccord gehören. Z. B.:

Digitized by Google



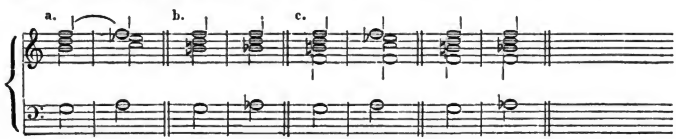
Natürlich muß sich dann der folgende Septimenaccord wieder auflösen, entweder in einen Dreiklang, wie bei b, oder in einen andern Septimenaccord, wie bei c.

Aus diesem letzten Beispiele sieht man, daß leicht ganze Reihen von Septimenaccorden zusammengeschoben werden können, indem die Auflösung in den nächsten Dreiklang nur übergangen und anstatt derselben gleich der Septimenaccord genommen wird. Also, anstatt, wie bei d, gleich wie c. — Man sehe eine solche Reihe aufeinanderfolgender Septimenaccorde (oder in einander geschobener) bei e im vorigen Beispiele.

In allen diesen Fällen, wo die Dissonanz in einen andern Ton fortschreitet, darf sie natürlich in den zur vollständigen Harmonie gehörenden Stimmen nicht verdoppelt werden, weil sie eine bestimmte Fortschreitung hat, also zwei harmonische Stimmen nothwendig Octaven machen würden, die im Harmonischen für nicht mehr als eine einzige Stimme, keineswegs für zwei besondere Stimmen gelten. Man würde also das Vierstimmige zu einem Dreistimmigen machen und damit Stimmenmengerei hervorbringen, so wie mangelhafte Accorde an Stellen, wo sie nicht passen.

Nur aus melodischen Rücksichten geht zuweilen die kleine Septime aufwärts, während darauf eine andere Stimme die gehörige Auflösung der ersten Stimme übernimmt, wie bei f im vorigen Beispiele.

Drittens kann auch die Septime liegen bleiben und durch den Fortschritt der andern Stimmen in ein anderes Intervall umgesetzt werden. Auf diese Art wird sie gewöhnlich im folgenden Accorde zur Consonanz. Z. B.:



Im Beispiele a wird die liegenbleibende Septime im folgenden Accorde zur Octave der ersten Umkehrung des Basses; bei b wird sie zur Quinte.

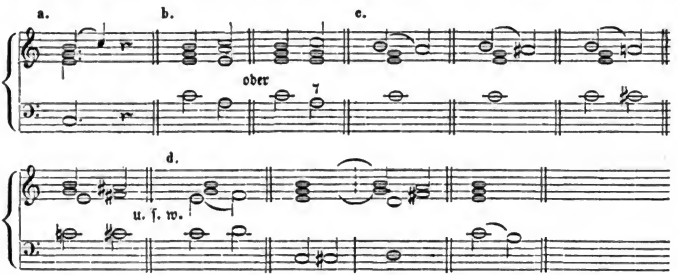
In solchen Fällen kann natürlich die Septime auch als harmonisches (nicht blos als melodisches, in einer zweiten die Melodie nur verstärkenden Stimme verwendetes) Intervall verdoppelt werden, z. B. fünfstimmig wie bei c.

Digitized by Google

Wo hingegen die Septime durch ihr Liegenbleiben nicht zur Consonanz wird und als solche freiere Fortschreitung gewinnt, darf sie als harmonisches Intervall auch nicht verdoppelt werden.

Im Allgemeinen gelten diese Regeln für alle Septimenaccorde, von denen wir noch einige genauer betrachten.

Die schärfste Septime ist die große. Melodisch drängt diese Septime nach Oben in ihre Octave. Dahin wird sich denn auch der große Septimenaccord am Leichtesten auflösen:

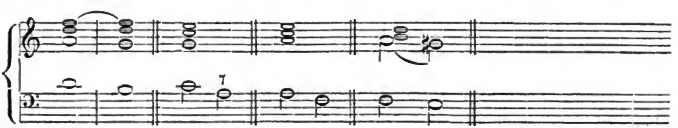


Allein auf diese Weise ist die Septime doch nichts weiter, als ein Vorhalt des C-dur-Accordes. Es muß daher schon ein anderer Accord folgen, wenn dieser Septimenaccord mit der Auflösung der Septime nach Oben als wesentlicher Septimenaccord angesehen werden soll. Es hat auch keine Noth damit. Man sehe das vorige Beispiel bei b.

Sie löst sich jedoch eben so gut, und noch weit öfter nach unten auf, wie die kleine Septime, als in obigen Beispielen bei c.

Daß sie auch liegen bleiben kann, indem sie durch die Fortschreitung der übrigen Stimmen ihre Natur verändert, brauchen wir nur durch ein paar Beispiele anzudeuten. Man sehe die vorige Notenreihe bei d.

Unsere Vorfahren, und Manche noch jetzt, verlangen, daß jede Dissonanz, also auch jede Septime, vorbereitet sein müsse. Diese Vorbereitung der Dissonanzen besteht darin, daß eine jede derselben in ihrem vorhergehenden Accorde als Consonanz dagewesen sein sollte, z. B.:



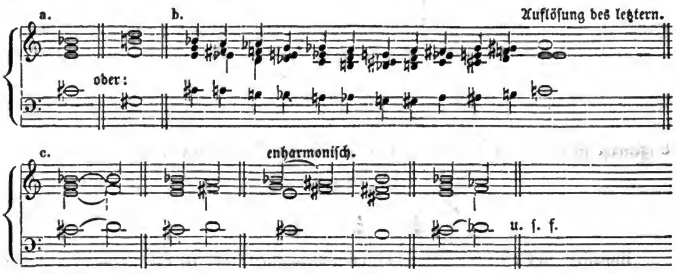
Dieses Gesetz wird nicht mehr für allgemein bindend anerkannt, und mit Recht. Denn erstlich sind sich die Septimen in ihrer Natur und Wirkung nicht gleich; die kleine Septime ist ohne Vergleich sanfter, als die große und scharfe. Die kleine Septime kann daher fast überall ohne Vorbereitung frei eintreten; ja zuweilen auch die große, weil es Fälle gibt, wo es thöricht wäre, dem Scharfen erst seine Schärfe geflissentlich abzustumpfen. Allein das

Digitized by Google

Scharfe ſoll nicht gemißbraucht, nicht da angebracht werden, wo es nicht nothwendig, oder vollends, wo es ſtörend iſt. Man ſuche alſo in Schärfen und Härten keinen Vorzug und bediene ſich ihrer nur da, wo ein dringender und in die Augen leuchtender Grund dafür vorhanden iſt.

Die Uebertreibungen der Componiſten haben daher wohl die Theoretiker ihrerſeits gleichfalls zu Uebertreibungen in Aufſtellung der Regeln verleitet. Das Letzte iſt noch ſchlimmer und gefährlicher, weil von allen Geſetzgebern Vernunft und Ueberblick zum Beſten der Kunſt verlangt werden muß.

Die *verminderten Septimenaccorde* ſind die Schmiegſamkeit ſelbſt, da ſie aus lauter kleinen Terzen beſtehen (es verſteht ſich in ihrer Stammlage) und alſo ſelbſt eine kleine Quinte haben, folglich auf einem unbeſtimmten Dreiklange ruhen.



Man kann ſehr wirkſam eine ganze Reihe derſelben in chromatiſcher Folge aufſtellen, eben weil ſie nichts Beſtimmtes in ſich haben, wie bei b des vorigen Beiſpiels.

Alle, die gern recht bunt in allerlei unerwarteten Accordfolgen ſich zeigen mögen, ſind daher ſeine entſchiedenſten Freunde, und richten nichts aus, ohne ihn zu Rathe zu ziehen. Aus ihm kommt man oft mit Aenderung einer einzigen Note in die entfernteſten Accordregionen. Man ſehe im Vorigen c.

Kurz, der verminderte Septimenaccord iſt der rechte Gewalthaber für allerlei Seltſames und für eine Menge von Trugſchlüſſen; eine Art muſikaliſcher Taſchenſpieler, der im Nu Alles umzuwandeln verſteht, und zwar ganz natürlich, ohne Zauberei.

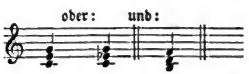
Wer mit den Drei- und Vierklängen umzugehen gelernt hat, hat die Grundlage der ganzen harmoniſchen Muſik gewonnen, denn alle übrige ſind doch nur *Nebenaccorde*, die ſich immer nur auf dieſe beiden *Hauptaccordgattungen beziehen*, nämlich auf die Septimenaccorde und Dreiklänge.

Digitized by Google

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Von den Nonenaccorden und den übrigen. Behandlung derselben und was dahin gehört. Harmonische Vorhaltez Retardation und Anticipation. Gesetze derselben.

Wir haben im Vorigen alle Accorde, welche hier folgen, Nebenaccorde genanut, denn sie sind es. Dennoch wollen wir auf diesen Namen, ob er uns gleich der liebste wäre, darum nicht bestehen, weil manche frühere Theoretiker mit diesem Namen alle Accorde einer Tonart bezeichneten, welche nicht auf dem Grundtone (Tonica) und auf ihrer Septime ruhen. Nach dieser frühern Annahme wären also alle Accorde, die auf den leitereigenen Tönen irgend einer Scala ruhen, oder auf ihnen zusammengesetzt werden, Nebenaccorde, im Gegensatze zu den beiden Hauptaccorden und ihren Umkehrungen.

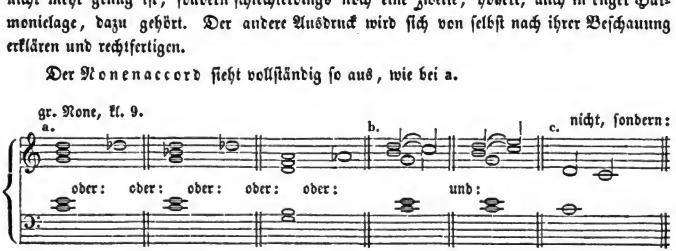


Unterliegt auch diese Eintheilung manchen Bedenklichkeiten, so daß sie von der Mehrzahl der Theoretiker nicht festgehalten wird, so mögen wir doch einer Benennung, die im Sinne einer Schule (oder einer Schulabtheilung) bereits eine andere Bedeutung hat, welche mit der unsern nicht übereinstimmen würde, nicht als einen Kunstausdruck hinstellen, der dadurch eine zwiefache Erklärung nöthig machen und ohne sie nur zweideutig dastehen würde. Im Wissenschaftlichen hat man sich vor nichts mehr zu scheuen, als vor Zweideutigkeiten, die man möglichst beseitigen, aber nicht aus Rücksichtslosigkeit und Unbedacht vermehren helfen sollte. Wir wollen daher lieber einen andern Namen für sie wählen und sie

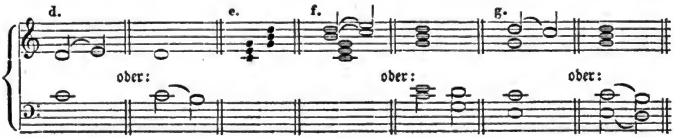
doppeloctavige Vorhaltsaccorde nennen.

Doppeloctavig nennen wir sie darum, weil zu ihrer Hervorbringung eine Octave nicht mehr genug ist, sondern schlechterdings noch eine zweite, höhere, auch in enger Harmonielage, dazu gehört. Der andere Ausdruck wird sich von selbst nach ihrer Beschauung erklären und rechtfertigen.

Der Nonenaccord sieht vollständig so aus, wie bei a.



Digitized by Google



Die None, welche auch bei einem unvollständigen Nonenaccorde gar nicht weggelassen werden kann, so wenig, als der Grundton, es wäre ja sonst gar kein Nonenaccord mehr, — hat doch wenigstens noch einen Vortheil vor der Secunde; sie kann eben sowol in die Octave, als in die Decime schreiten, siehe bei b.

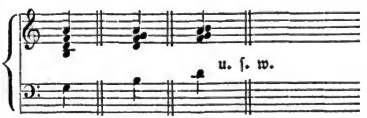
Das kann die Secunde nicht, wenn sie nicht in der Prime untergehen und von ihr so verschlungen werden soll, daß man ihren Fortschritt kaum mehr merkt, was nur noch möglich wird, wenn das Instrument, dessen Secunde in die Prime tritt, sehr stark hervorsticht und eine besonders scharfe Tonstärke hat. Also nicht, wie bei c, sondern wie bei d.

Der Nonenaccord ist auch noch nicht so außerordentlich massenhaft, daß er nicht mehr deutlich aufgefaßt werden könnte: allein es ist doch schon ein aus zweierlei consonirenden Dreiklängen zusammengeschobener Accord, nämlich, wie bei e.

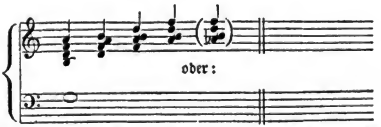
Einer von diesen beiden Dreiklängen muß dem andern in zwei Tönen weichen, denn beide zu gleicher Zeit vertragen sich nicht zusammen. Also wie bei f des Beispiels; entweder es weicht der obere oder der untere.

Es ist also schon der Nonenaccord nichts, als ein Vorhaltsaccord, und als solcher ist er auch sogleich gut aufgelöst.

Als vollständiger, also fünfstimmiger Accord, beengen sich seine Umkehrungen so sehr, daß man sie nur höchst selten, und hart genug, gebrauchen kann. In enger Harmonie geht es gar nicht, weil dabei zwei Secunden neben einander zu liegen kommen würden, z. B.



Daß hingegen der Accord sich vollständig in allen seinen Lagen anbringen läßt, leuchtet ein, z. B.:



Es bewegen sich dabei in den 4 obern Stimmen nur die Töne des Septimenaccords.

Man sieht sich daher genöthigt, eines seiner Intervalle (meist die Septime, oder die Quinte) wegzulassen. Und dennoch wird er nicht eher recht klar, als bis man einen, oder

Digitized by Google

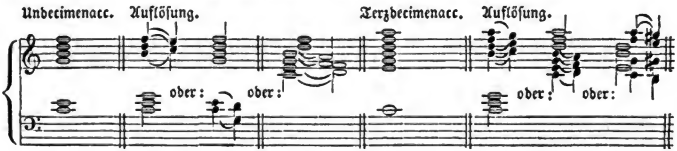
zwei ſeiner Töne als Vorhalte betrachtet und ſie ſo auflöſt, z. B. im vorigen Exempel bei g.

Wir werden daher ſogleich von den Vorhalten in Bezug auf accordliche Verbindung das Nöthige berichten. Daraus wird ſich ergeben, daß die None völlig die Regel der harmoniſchen Vorhalte befolgt in allen ihren Accordſtellungen.

Iſt das nun ſchon bei den Nonenaccorden der Fall, wie vielmehr werden wir daſſelbe bei den folgenden noch maſſenhaftern Accorden beſtätigt finden.

So ſehr man auch jetzt von vielen Seiten her das Unklare zu lieben ſcheint, ſo ſelten verwendet man doch die beiden letzten Ueberſchwenglichkeitsaccorde vollſtändig, ſondern läßt gewöhnlich einen oder einige Töne, die zu ihnen gehören, aus. Man fühlt alſo das Laſtende ihrer Ueberfülle ſelbſt in Zeiten, wo man nicht genug Maſſenhaftigkeit auftreiben kann. Beweiſes genug für den untergeordneten Stand dieſer Accorde.

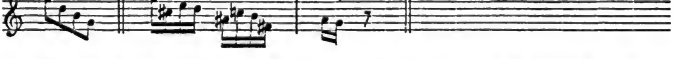
Wir nehmen daher für jetzt den Undecimen- und Terzdecimen-Accord gleich zuſammen und zeigen dabei die doppelſeitige Auflöſung dieſer Verhaltsaccorde.



Für den erſten Ritt in das romantiſche Land iſt dies vollkommen genug. Wer ſpäterhin Luſt hat, ſich im Gebiete dieſer Maſſenaccorde weiter herumzutummeln, wird Gelegenheit haben, manches ſchöne Roß umſonſt todt zu reiten. Wichtige Entdeckungen wird er gewiß nicht machen; die wichtigſten ſtehen hier. Das Uebrige wird für die Praxis nicht ſonderlich zu gebrauchen ſein.

Deſto mehr Urſache haben wir, von den harmoniſchen Vorhalten in Bezug auf alle dageweſene Accorde zu reden.

Wir erinnern uns, das es melodiſche Vorhalte (Vorſchläge) von oben und von unten gibt, welche eine große oder kleine Secunde ab- oder aufwärts auf ihre Hauptnote ſchreiten. Der obere und untere Vorſchlag, welche beide auf einen und denſelben Hauptton zurückgehen, wechſeln auch mit einander, ehe ſie ihren Hauptton ergreifen. Z. B. anſtatt der Hauptnoten bei a. ein mit Vorſchlägen von oben und unten verzierter Gang bei b.



Wir wiſſen auch, daß es melodiſche Nachſchläge gibt, deren Zeitgehalt von der vorigen Note abgezogen wird. So verhält es ſich gerade auch mit den harmoniſchen Vor- und Nachſchlägen. Man nennt ſie nur anders, nämlich

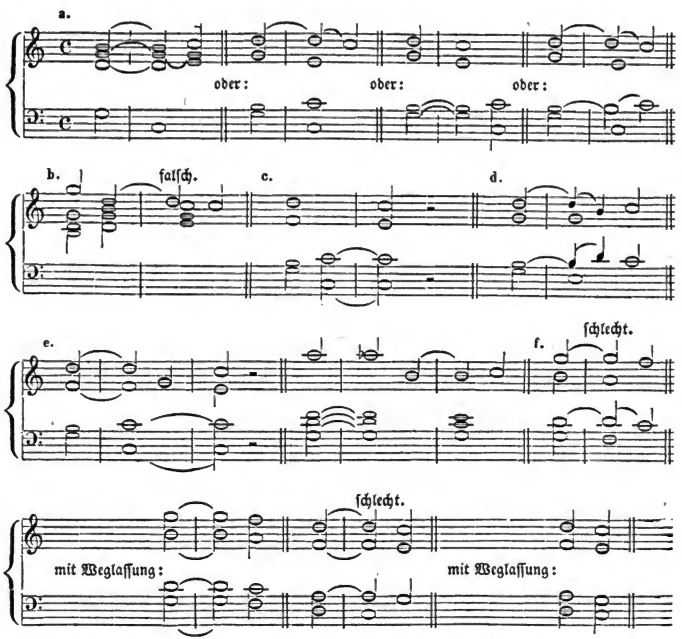
Verzögerungen und Vorausnahmen

oder mit lateiniſchen Wörtern

Digitized by Google

Retardationen und Anticipationen.

Während ein Theil der vier harmoniſchen Stimmen einen Accord feſthält, indem ein anderer Theil (eine, zwei oder drei Stimmen) in den nächſten Accord fortſchreitet, hat der erſte Theil ſeinen Accord verzögert oder aufgehalten, oder der andere Theil der harmoniſchen Stimmen hat ſeinen Accord vorausgenommen.



Es iſt alſo nicht viel darnach zu fragen, ob es Retardationen oder Anticipationen ſind, denn im Grunde ſind ſie Beides zugleich, je nachdem man die Benennung von dem einen oder dem andern Theile der harmoniſchen Stimmen ableitet.

Dabei ſind folgende Regeln zu beachten:

1. Die aufgehaltenen Intervalle, welche zum folgenden Accorde nicht gehören, ſchreiten eine Secunde auf- oder abwärts fort. Man ſehe alle vorige Beiſpiele.

2. Die Stufe, wohin das aufgehaltene Intervall bei ſeinem Fortgang treten ſoll, darf von einer andern Stimme nicht ſchon beſetzt ſein, damit der Uebergang des aufgehaltenen Tones recht deutlich werde. Das iſt in allen vorhergehenden Beiſpielen beachtet worden.

Falſch würde es daher ſein, wenn man ſo, wie bei b, ſetzen wollte.

Digitized by Google

3. Der Aufhalt tritt in der Regel auf dem guten Takttheil ein, weil dies die Klarheit der Accordfolge erheischt. Man versuche selbst folgendes Beispiel bei c; es wird schlecht genug auffallen.

4. Sind zwei Intervalle verzögert, so können sie, bevor sie fortschreiten, mit einander wechseln. Nur ist dies nicht nothwendig, sondern es hängt vom Geschmacke des Tonsetzers ab, oder vom Zusammenhange irgend einer Stelle, was nie vorgeschrieben oder verboten werden kann. Man sehe bei d.

5. Ist ein Intervall, welches zum Accorde gehört, weggelassen, so kann der aufgehaltene Ton von seiner Dissonanz erst auf diese Stufe treten und sich erst von ihr aus auflösen. Z. B. bei e.

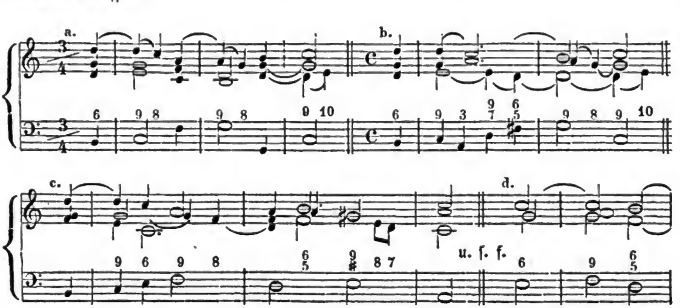
6. Die Aufhalte und Vorausnahmen dürfen keine harmonischen Fehler verdecken wollen. Das heißt: Läßt man sie weg und setzt die Accorde ohne Aufhalt, so dürfen sie dann keine unrichtigen Fortschreitungen zeigen. Es wäre also schlecht, wie bei f.

Solche Aufhaltverschränkungen in accordlichen Aufeinanderfolgen sind fast unerschöpflich.

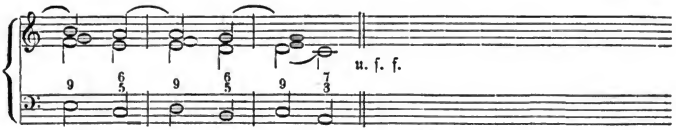
Man kann zwar nicht vorschreiben, wie weit man damit gehen soll, oder nicht: allein manche derselben werden doch bedeutend hart. Wir rathen also, zu stechende Härten nie ohne irgend einen innern Grund zu verwenden, welcher von dem Inhalte der Tondichtung jederzeit abhängt.

Diese Accordrückungen klingen also wie Dissonanzen, die jedoch nicht in den Accorden selbst liegen, sondern einzig und allein durch Vorausnahme eines andern Accordes in einem Theile der harmonischen Stimmen hervorgebracht werden. Man nannte daher diese Dissonanzen *zufällige*, um sie von den zu den Accorden *wesentlich gehörenden* zu unterscheiden. Die Benennung ist noch gebräuchlich. Man würde sie besser *Aufhaltsdissonanzen* nennen.

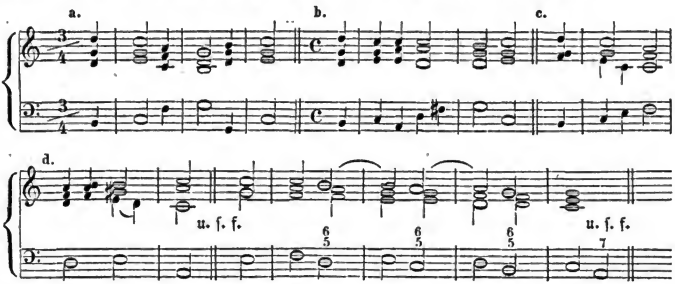
Solche Aufhaltsdissonanzen (Retardatienen), die vorher als wesentliche Accordintervalle bereits erklangen und im Fortschreitungsaccorde als unwesentliche Intervalle, oder als Verhalte noch fortklingen, sind die Nonen in den meisten Fällen wirklich. Man sehe noch einmal die Beispiele:



Digitized by Google

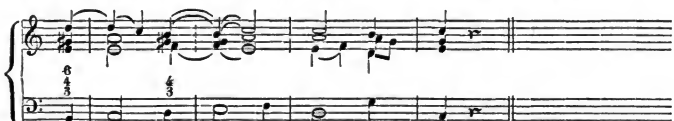


Und ſo könnten wir noch eine Menge Beiſpiele anführen, die alle beſtätigen, daß die Nonen nichts anderes, als Vorhalte, oder Aufhalte über der Octave ſind. Als ſolche dürfen ſie, wie wir wiſſen, keine Fehler in den Accordfolgen erzeugen, wenn die Vorhalte weggelaſſen, und gleich die eigentlichen, oder weſentlichen Accorde geſetzt werden. Wir wollen die gegebenen Beiſpiele zur deutlichen Einſicht mit Weglaſſung der Vorhalte herſetzen:



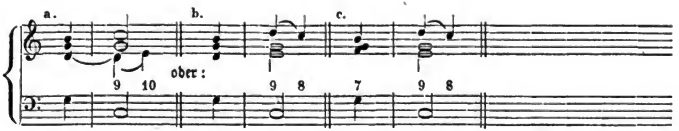
Es wird nun Jedem deutlich vor Augen liegen, daß die gegebenen Accordreihen auch ohne die Nonenvorhalte fehlerlos zuſammenhangen. Die Nonenaufhalte ſind nur da, um die Accordfolge durch das Fortklingen eines zum nächſten Accorde nicht gehörenden Tones zu verdunkeln. Dies iſt der Zweck aller Retardationen und Anticipationen, auch in Dreiklangsfolgen.

In den allermeiſten Fällen liegen alſo die Nonen in ihrem vorigen Accorde als weſentliche Intervalle entweder der Dreiklänge im Grundaccorde und mit ſeinen Verſetzungen, oder der Septimenaccorde mit ſammt ihren Verſetzungen als Conſonanzen ſchon vorbereitet, wie in den eben gehabten Beiſpielen, und in dem folgenden, als urſprüngliche Septimen:



Allein die Vorbereitung derſelben iſt nicht einmal ſtets nothwendig, am wenigſten in einer und derſelben Stimme, weil die Accorde ihre Intervalle in den verſchiedenen Stimmen mit einander vertauſchen dürfen. Es darf daher auch die None frei eintreten, wenn nur der Accordzuſammenhang fehlerlos iſt, z. B.:

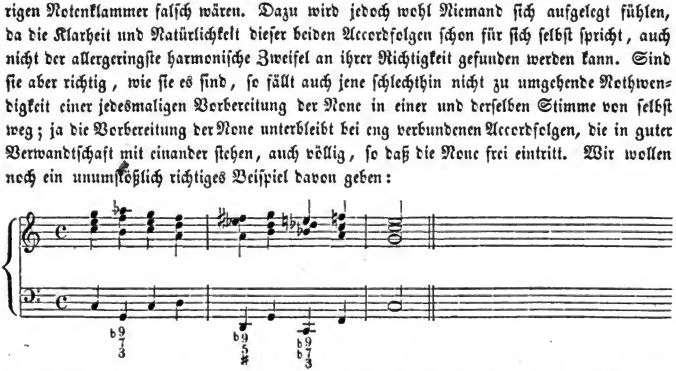
Digitized by Google



Die Accordfolgen bei a. und b. sind, wie Jeder sogleich sieht, ganz dieselben; es ist nichts anderes, als daß der Vorhalt im ersten Beispiele auf seiner Stufe, die er als Quinte des vorigen Accordes behauptete, liegen blieb, und als aufgehaltener, nicht zu C-dur gehörender Ton zur Vorhaltsnone wurde, während diese Quinte des Dominantaccordes bei b., in einer andern Stimme in die Octave verlegt, ein wenig selbstständiger sich hören läßt. Es ist dies $\bar{\bar{d}}$ (hier die None) mehr ein melodischer Vorschlag als ein zur Harmonie gehörender Ton, welcher auch stehen könnte, wenn das zum vorigen Accorde wesentlich gehörende $\bar{d}$ gar nicht dagewesen, sondern übergangen worden wäre im unvollständigen Septimen-Accorde (ohne 5), wie bei c.

Hoffentlich wird Jeder die drei letzten Beispiele überaus einleuchtend und natürlich finden, das beweisend, was sie beweisen sollen. Nicht wenige Theoretiker lehren dagegen noch immer, daß die None schlechthin echt vorbereitet werden müsse, man möge den Nonenaccord ausüben, wie man nur wolle, also vollständig mit 5 Tönen, oder unvollständig, indem ein Ton, entweder die Septime, oder die Quinte, oder die Terz, auch wohl 'zwei seiner Töne weggelassen werden. Unter dem echten Vorbereiten versteht man aber nichts anders, als daß derjenige Ton, welcher im folgenden Accorde zur None werden soll, nicht von seiner Stelle, oder mit einem andern Tone des einen oder des andern Accords wechseln dürfe.

Hätten sie Recht, so würden sie zeigen müssen, daß die beiden letzten Beispiele der vorigen Notenklammer falsch wären. Dazu wird jedoch wohl Niemand sich aufgelegt fühlen, da die Klarheit und Natürlichkeit dieser beiden Accordfolgen schon für sich selbst spricht, auch nicht der allergeringste harmonische Zweifel an ihrer Richtigkeit gefunden werden kann. Sind sie aber richtig, wie sie es sind, so fällt auch jene schlechthin nicht zu umgehende Nothwendigkeit einer jedesmaligen Vorbereitung der None in einer und derselben Stimme von selbst weg; ja die Vorbereitung der None unterbleibt bei eng verbundenen Accordfolgen, die in guter Verwandtschaft mit einander stehen, auch völlig, so daß die None frei eintritt. Wir wollen noch ein unumstößlich richtiges Beispiel davon geben:



Beweises genug, daß die None auch unvorbereitet, oder frei eintritt. Daß man jedoch beim Gebrauche frei eintretender Dissonanzen vor allzuscharfen Härten sich bewahren, und sie nur selten und stets nur dann, wenn sie ein bestimmt vorliegender Ausdruck der Situation,

Digitized by Google

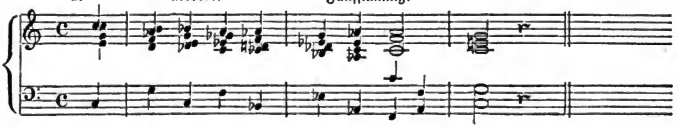
oder der Charakterdarſtellung fordert, verwenden muß, verſteht ſich nach unſern frühern Auseinanderſetzungen ſchon von ſelbſt. Je maſſenhafter aber die Accorde werden, deſto vorſichtiger muß man mit ihnen ſein, um nicht in Wirren zu gerathen, ohne Noth und ohne Recht.

So lange man die Nonenaccorde und ihr noch maſſenhafteres Gefolge der Undecimen- und Terzdecimen-Accorde als weſentliche Stammaccorde darſtellt, welche auch nothwendig umgekehrt werden müſſen, verwickelt man ſich in eine Menge Schwierigkeiten, ſo daß man aus der bunteſten Caſuiſtik gar nicht herauskommt und dem Lernenden ein ſchweres Kreuz aufbürdet, deſſen Ertragung ihm am Ende wenig nützt, wohl aber ſeine Kräfte ermüdet, die er für nöthigere Gegenſtände braucht.

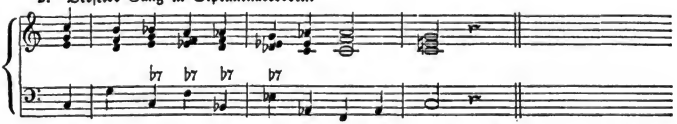
Behandelt man ſie dagegen als doppeloctavige Vorhalts- und Aufhalts-Accorde, ſo wird Alles leicht und führt zu einem guten Ziele.

Zuweilen ſchiebt man allerdings ſolche fünfſtimmige Maſſenaccorde zuſammen, wie man Septimenaccorde zuſammenſchiebt, indem man die Auflöſung jedes einzelnen in einen Conſonanzaccord übergeht: allein es gilt dabei keine andere Regel, als bei den Septimenaccorden, z. B.:

a. Vollſtändige Nonenaccorde. Fünfſtimmig.



b. Derſelbe Gang in Septimenaccorden.



Das Verdunkelnde dieſer Maſſenzuſammenſchiebungen der Nonenaccorde gegen das Hellere der Septimenaccorde iſt klar: allein es iſt doch wenigſtens noch möglich, obgleich ſelten zweckmäßig. Gewöhnlich wird ſchon bei den Nonenaccorden ein und das andere Intervall weggelaſſen. Wie vielmehr bei den Undecimen- und Terzdecimen-Accorden, die in Vollſtändigkeit höchſt ſelten, und nur in einem einzigen Accorde, durchaus nicht in Zuſammenſchiebungen ihrer eigenen Art zu gebrauchen ſind, wenn man nicht an widerwärtigen Fortſchreitungen zur Plage Anderer ſeine Freude zu finden ſich verwöhnt hat. Als Vorhaltsaccorde und einzeln eingeſtreute Maſſen ſind ſie gut, brauchen aber als ſolche keiner weitern Beiſpiele, am Wenigſten für den Anfang.

Digitized by Google

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Von der Bezifferung der Accorde über der Baßstimme, oder vom Generalbasse.

Wir haben gesehen, daß alle Intervalle oder Tonstufen von dem tiefsten Tone irgend eines Zusammenklangs aus gezählt und benannt werden. Dieser tiefste Ton liegt also natürlich den Intervallen, die zu gleicher Zeit mit ihm erklingen, oder den Accorden, zum Grunde; er bildet die Basis (Grundlage) der Accorde. Dieser tiefste Ton ist also in accordlicher Hinsicht der vorzüglich zu berücksichtigende Ton, weil er den Accorden ihren Namen gibt und die verschiedenen Eigenschaften der Accorde bestimmt, z. B. ob sie Stammaccorde sind oder abgeleitete, u. s. f.

Die tiefste Stimme ist also in Hinsicht auf die Accorde die Hauptstimme, oder Generalstimme. Da sie nun bei Weitem in den allermeisten Fällen der Baß ist, welcher eben von Basis den Namen hat, so nennt man eine solche bezifferte Stimme den Generalbaß.

Schweigt nun der eigentliche Baß einmal und der Tenor übernimmt die tiefste Stimme eines Satzes, oder der Alt bei einem drei- und vierstimmigen Frauengesange, so wird dort natürlich der Tenor, hier der Alt zur Hauptstimme für Begründung der Intervallenverhältnisse im Zusammenhange der Accorde. Die Art und Regel der Bezifferung bleibt jedoch stets dieselbe; es bleibt darum auch in jedem solchen Ausnahmefalle immer noch recht eigentlich Generalbaß.

Dieser Generalbaß, oder diese tiefste, mit Ziffern meist über den Noten, zuweilen auch unter denselben, versehene Stimme, trägt den schlichten Zusammenhang der Accorde eines Tonstücks vor, ohne auf die Melodien und Figuren, die außer den accordlichen Tönen noch durch hinzugefügte Durchgangs- und Wechseltöne entstehen, besondere Rücksicht zu nehmen. Man hebt also dadurch die Verbindung der Accorde, den Kern des harmonischen Zusammenhanges eindringlicher hervor, bringt eine größere Fülle in die Musik und gibt vorzüglich den Sängern einen Stützpunkt, der ihnen das richtige Treffen ihrer Tonreihen bedeutend erleichtert.

Schon diese Vortheile sind wichtig genug. In ältern Musikwerken, vorzüglich in Oratorien und andern Kirchenkompositionen, die bekanntlich ungleich schwächer, als die neueren instrumentirt sind, war geradehin auf eine solche Tonverstärkung durch den Generalbaßspieler gerechnet. Es gab daher auch in dieser Hinsicht sehr geübte und geschickte Organisten. Sollen uns nun diese Werke in ihrer Urgestalt nicht ganz ungenießbar, oder doch in ihrer Würde und Eigenthümlichkeit nicht zu auffallend und ungerecht küm-

Digitized by Google

merklich gemacht werden, so wird die Kunst eines tüchtigen Generalbaßspiels mindestens den Organisten fort und fort eine nothwendige bleiben.

Bei dem Allen haben sich viele Neuere, unter Andern Gottfried Weber, dagegen erklärt und selbst für den Vortrag alter Kirchenstücke, denen Orgelbegleitung unentbehrlich ist, es besser gefunden, wenn dem Organisten anstatt der bezifferten Baßstimme eine auf zwei zusammengeklammerten Liniensystemen in ordentliche Noten ausgeschriebene Klavierstimme zum Abspielen vorgelegt wird. Man kann sich, sagen sie, dann wenigstens darauf verlassen, daß das Stück durch Ungeschick des Organisten oder des Klavierspielers nicht verderbt wird.

Man setzt also bereits ungeschickte Organisten voraus, während man in frühern Zeiten die Fertigkeit eines tüchtigen Generalbaßspiels schlechthin forderte. Sollte man nicht aber durch allzuviel gebotene Bequemlichkeit die Köpfe nicht mechanischer gemacht und die alte Fertigkeit damit herabgedrückt haben? Es ist wahr, wer ein guter Generalbaßspieler werden will, muß die Regeln der Harmonielehre völlig in seiner Gewalt haben.

Das ist auch der Grund, warum man früher die Lehre der Harmonie oft genug geradehin Generalbaßlehre nannte, weil die letzte, das Spielen nach einer bezifferten Baßstimme, die Kenntniß der ersten durchaus voraussetzte und noch voraussetzt.

Daher kommt es denn auch, daß die neuere Musik nicht selten am Mangel eines gut harmonischen Zusammenhanges leidet und Accordmassen bringt, die durch Zifferangaben kaum mehr lesbar übersichtlich bestimmt werden können.

Allerdings läßt die Bezifferung eines Basses dem Spieler mehr Freiheit in der Darstellung, als völlig ausgeschriebene Notenbezeichnungen der Accorde: allein sie macht auch mehr Kenntniß nothwendig, damit die Freiheit der Behandlung, die doch auch nicht übel ist, nicht zu sehr gemißbraucht werde, was ohne Erkenntniß des Gesetzes gar nicht zu vermeiden wäre.

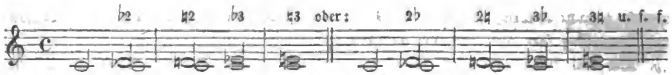
Es dürfte daher, und wir hätten noch Vieles dafür zu sagen, wenn es an unserem Orte nur nothwendig wäre, doch nicht so ganz übel sein, die Kenntniß der Bezifferung und des Generalbaßspiels nicht zu vernachlässigen. Man wird dadurch gewandter, einsichtsvoller und selbständiger. Wir werden aber auch diese Lehre, mit Ausscheidung des Zweideutigen und unnütz Schwierigen, so übersichtlich und einfach, als möglich, vortragen.

Die Intervalle werden, wie wir bereits wissen, von dem jedesmal erklingenden tiefsten Tone eines Accordes an gezählt und mit Zahlen angegeben, die Secunde mit 2, die Terz mit 3 u. s. f. Gewöhnlich werden nur die einfachen Zahlen gebraucht, selten 10, 11 u. s. w. Natürlich gelten bei den Zahlen die Vorzeichnungen eines Tonstücks gerade so, wie bei der Notenschrift.

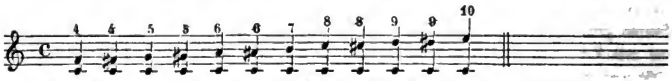
Aus diesem Grunde müssen auch die Zahlen Erhöhungs-, Erniedrigungs- und Widerrufungs-Zeichen erhalten, so oft es nöthig wird.

Das b und ♯ wird auch bei den Zahlen beibehalten. Man schreibt es am Besten vor die Zahl: Andere setzen es jedoch auch hinter sie. Beides ist gewöhnlich, ob es gleich rathsamer wäre, es ein für alle Mal vor die Zahl zu setzen. Damit keine Irrungen durch diese Doppelsitte entstehen, muß man stets das Erniedrigungs- und Widerrufzeichen hart vor, oder hart hinter die Ziffer setzen. Also:

Digitized by Google



Für das ♯ hat man ein anderes Zeichen gewählt; man zieht einen Strich durch die Zahl, die erhöht werden soll, entweder so: 2 3 4 5 u. s. f., oder 2 3 4 5 u. s. w.

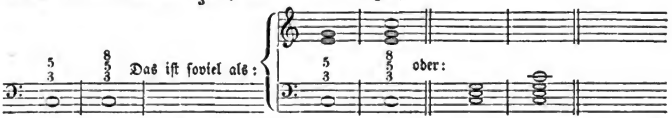


Man schreibt, wie man sieht, die Striche in den Zahlen gerade dahin, wo sie am Deutlichsten in's Auge fallen.

Es sind also auch andere Zeichen als Zahlen dabei nöthig. Alle diese Zeichen nennt man daher Signaturen, die Ziffern mit dazu gerechnet. Man spricht darum auch von der Lehre der Signaturen, anstatt von der Bezifferungs- oder Generalbaßlehre.

Wir wollen nun die Bezeichnung der Accorde der Reihe nach vorführen, in welcher sie besprochen worden sind.

Die Dreiklänge sollten also ohne Verdoppelung mit $\frac{5}{3}$, und mit Verdoppelung des Hauptintervalls mit $\frac{8}{3}$ bezeichnet werden, folglich:



Es wird also durch die Bezifferung gar nicht bestimmt angezeigt, in welcher Octave der Generalbaßspieler die übrigen Intervalle zum Baßtone hören lassen soll. Dies wird seiner Freiheit überlassen. Daß es jedoch nicht immer einerlei ist, in welcher Octave die übrigen Intervalle zum bestimmten Baßten angegeben werden, ist klar. Die Generalbaßschrift hat also allerdings manches Unbestimmte. Man setzt dabei voraus, der Generalbaßspieler werde so viel Fertigkeit und Geschmack mitbringen, daß er sogleich durch Aufmerksamkeit auf den Bau des Tonstückes, und gerade des Sätzchens, das er eben zu begleiten hat, das Rechte trifft. Es ist jedoch dieses Treffen des Rechten lange nicht so schwierig, als es anfangs scheinen möchte. Denn in der Regel, welche auch gar nicht zu viele Ausnahmen hat, hält man die Begleitung durch Accorde in den Mitteltönen, nämlich in der eingestrichenen Octave, und den nächsten Intervallen darüber und darunter. Selten und nur Ausnahmsweise kommt es vor, daß die zum Baßtone gehörigen Intervalle die dreigestrichene Octave erreichen. Und das Errathen solcher Ausnahmen ist für einen mäßig Geübten nicht einmal schwierig.

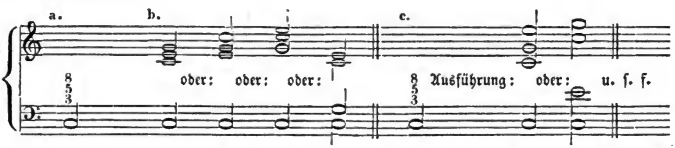
Ja die Freiheit ist in dieser Hinsicht gar nicht so groß, als sie für den ersten Anblick sich scheinbar machen möchte, denn man hält sich regelmäßig an die Mitteltöne, weil sie für die allermeisten Fälle der Begleitung die zuträglichsten sind.

Die Freiheit besteht vielmehr in ganz andern Dingen. Man schreibt nämlich in der Regel die Ziffern so untereinander, daß die kleinste Zahl unten und die größte oben steht,

Digitized by Google

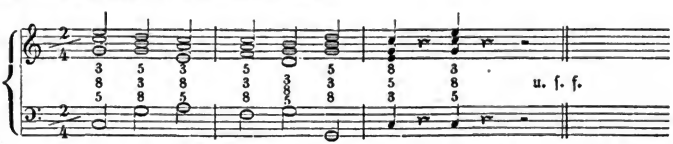
was wir schon an den vorigen wenigen Beispielen bemerken können. Diese Ziffern bestimmen nun deutlich den Accord, den man zum Baßton greifen soll: allein sie nöthigen uns nicht, ihn in derselben Lage zu nehmen, die durch die Folge der Zahlen in diesem Falle, wo die Zahlen sich nach steigender Größe über einander bauen, auch gar nicht angedeutet wird. Es ist dem Spieler völlig frei gelassen, den Accord in jeder seiner Lagen zu nehmen, welche für den Zusammenhang der Accorde eben die zweckmäßigste ist.

Wenn also geschrieben steht, wie bei a., so ist dem Spieler damit nichts weiter angezeigt, als daß er den C-dur-Accord anzuschlagen hat in irgend einer der drei Lagen desselben, wie bei b., denn eben diese Lagen sind seiner Freiheit, d. h. seiner Einsicht und verständigen Wahl überlassen:



Ob er dabei die enge oder weite Harmonie wählt, wie bei c. des vorigen Beispiels, ist ihm gleichfalls anheim gestellt. Die enge Harmonie ist aber ungleich leichter, als die weite. Man wird also für den Anfang sich wohl von selbst mit der engen begnügen, was auch überhaupt größtentheils geschieht.

Wollte aber der Tonsetzer bei Stellen, wo ihm auf die Accordlage sehr viel ankommt, diese durch seine Zahlenschrift genau angeben, so setzt er die Ziffern nicht nach der Größenfolge der Zahlen, sondern er schreibt diejenige Zahl oben, in die Mitte und unten, wie er sie in der Ausführung gestellt haben will. So:



Es ist sehr leicht, diese zweite Art der Bezifferung von der ersten zu unterscheiden, so daß ein Irrthum nur den völlig gedankenlosen Spielern möglich werden dürfte. Diese Unterscheidung der zweierlei Bezifferungsarten wird aber noch leichter, wenn wir das sogleich Folgende bedenken:

Wenn wir in einem Striche fort immer alle Intervalle, die zu einem Accorde gehören, mit Ziffern bezeichnen wollten, müßten wir fast überall eine dreifache, zuweilen eine vierfache, Reihe von Zahlen erhalten, was das Auge ungemein ermüden und nur zu bald verwirren würde, so daß man die immer drei- und mehrfachen Zahlenreihen kaum mehr ordentlich überblicken könnte. Das ist Erfahrungssache. Wäre es auch endlich möglich, solche fortlaufende Ziffermenge ohne Verwirrung lesen und vortragen zu lernen, so wäre doch die Sache äußerst langweilig und geisttödtend. Man hat daher sehr zeitig darauf gedacht, diesem Uebel zu entgehen, und hat Mittel und Wege gefunden nicht allein zum Vortheile der Ausübenden,

Digitized by Google

ſondern ſogar auch der Sache, die, ſoll ihr genug geſchehen, einen lebhaften, aber keinen gelangweilten und abgeſtumpften Sinn verlangt. Man hat nämlich die Zahlen ſo ſehr, als es nur, ohne undeutlich zu werden, möglich iſt, vermindert.

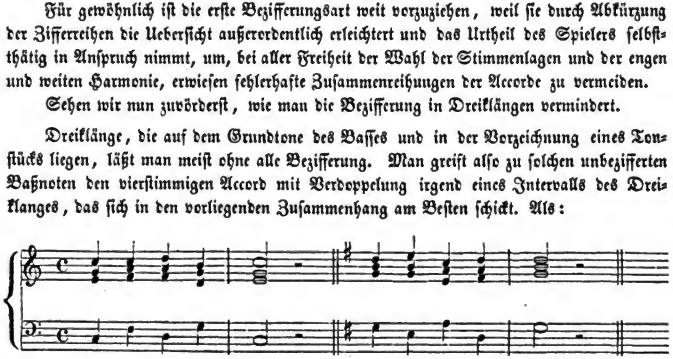
Dieſe Abkürzung in der Bezifferung läßt ſich aber nur bei der erſten Bezifferungsart anwenden; bei der zweiten, die wir im vorigen Beiſpiele gebraucht haben, werden immer, bis jetzt wenigſtens, alle Intervalle durch Zeichen angegeben, die zu einem Accorde gehören. Das iſt ein Nachtheil, weil die Zifferſchrift dadurch ungemein erſchwert wird, und ohne alle Noth; ja der Generalbaßſpieler würde dadurch völlig zum mechaniſchen Abſpieler gemacht, und es wäre ihm damit alle Freiheit in der Stellung der Accorde für immer benommen, ſo daß der beſte Theil ſeiner Geiſtesthätigkeit dabei zu Grunde gerichtet wäre, ohne daß die Tonkunſt ſelbſt, oder der Komponiſt, einen Gewinn davon hätte.

Dieſe zweite Bezifferungsart iſt alſo wohl ſehr gut für einzelne Fälle, wo durch freigelaſſene Accordlagen theils die Einfachheit, theils die Schönheit einer Stelle in einem Tonſatze leicht verwiſcht werden könnte. In ſolchen Fällen ſoll man ſich ihrer bedienen, für immer nicht, weil ſie das Generalbaßſpiel unnöthiger, ja ſchädlicher Weiſe erſchwert und mechaniſch macht.

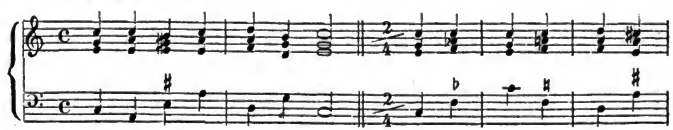
Für gewöhnlich iſt die erſte Bezifferungsart weit vorzuziehen, weil ſie durch Abkürzung der Zifferreihen die Ueberſicht außerordentlich erleichtert und das Urtheil des Spielers ſelbſtthätig in Anſpruch nimmt, um, bei aller Freiheit der Wahl der Stimmenlagen und der engen und weiten Harmonie, erwieſen fehlerhafte Zuſammenreihungen der Accorde zu vermeiden.

Sehen wir nun zuvörderſt, wie man die Bezifferung in Dreiklängen vermindert.

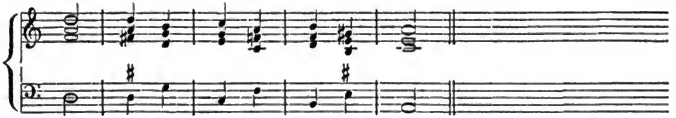
Dreiklänge, die auf dem Grundtone des Baſſes und in der Vorzeichnung eines Tonſtücks liegen, läßt man meiſt ohne alle Bezifferung. Man greift alſo zu ſolchen unbezifferten Baßnoten den vierſtimmigen Accord mit Verdoppelung irgend eines Intervalls des Dreiklanges, das ſich in den vorliegenden Zuſammenhang am Beſten ſchickt. Als:



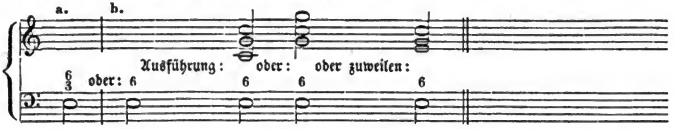
Macht ſich eine Terz geltend, die nicht in der Vorzeichnung liegt, ſo muß ſie durch eins der drei Verſetzungszeichen (♯, ♭, ♮) angezeigt werden. Man läßt aber die Zahl 3 ganz aus und ſetzt nur allein das Verſetzungszeichen, ein Verfahren, das einzig und allein bei der Terz angewendet wird:



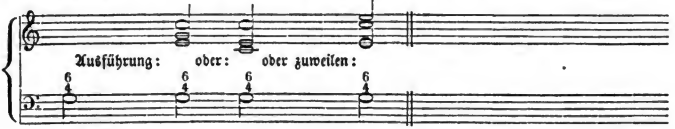
Digitized by Google



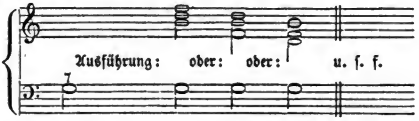
Die erste Umkehrung oder Versetzung des Basses auf die Terz seines Accordes sollte vollständig mit $\frac{6}{3}$ bezeichnet werden, wie bei a.: man schreibt aber nur die 6 hin, so lange die Terz kein Versetzungszeichen erhalten muß. Darum wird auch der Accord nur der Sextenaccord und nicht der Terzsextenaccord genannt.



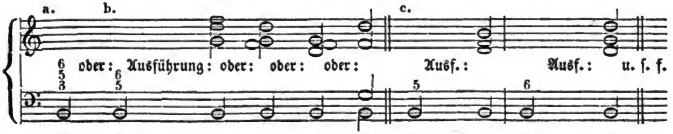
Die zweite Umkehrung, die den Quartsextenaccord gibt, muß stets mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet werden, weil er außerdem mit andern Accorden verwechselt werden würde.



Der Septimenaccord sollte vollständig mit $\frac{7}{5}{}_{3}$ beziffert werden: man deutet ihn aber gewöhnlich nur mit 7 an. Die Lagen der Accorde sind überall in dieser Bezifferungsart dem Urtheile des Spielers überlassen. Also:

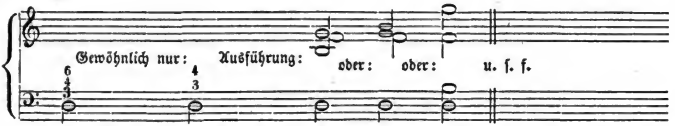


Die erste Umkehrung des Septimenaccordes sollte mit $\frac{6}{5}{}_{3}$ beziffert werden, wenn es nicht gerade darauf ankäme, die Zahlen möglichst zu verringern. Die 3 wird daher weggelassen, weil sie sich, als Quinte des Stammaccords, von selbst versteht. Es bleibt also nur $\frac{6}{5}$ übrig, wie bei b. Von diesen beiden Zahlen kann aber keine wegbleiben, weil es sonst ganz andere Accorde, wie bei c., nur keine erste Versetzung des Septimenaccordes anzeigen würde.

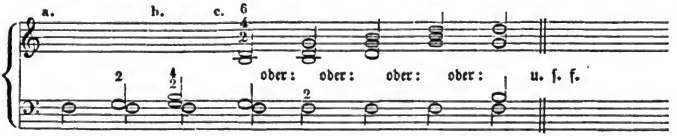


Digitized by Google

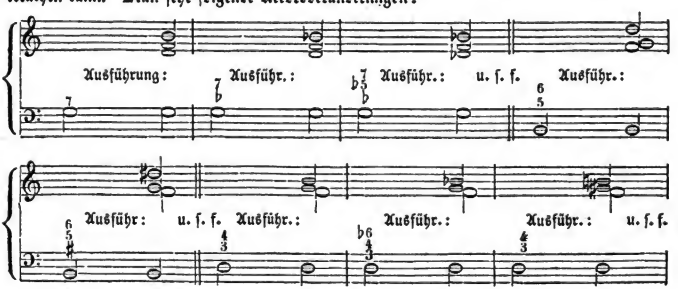
Die zweite Umkehrung des Septimenaccordes wird mit $\frac{4}{3}$ bezeichnet, anstatt vollständig mit $\frac{6}{4}_{3}$, denn die Sexte dieser Umkehrung ist die Terz des Stammaccordes, ein Intervall, das am Seltensten mit der Zahl angegeben wird, sondern immer nur Bedingungsweise. Die Zahlen $\frac{4}{3}$ hingegen müssen aus demselben Grunde stehen, wie im vorigen Falle $\frac{6}{5}$.



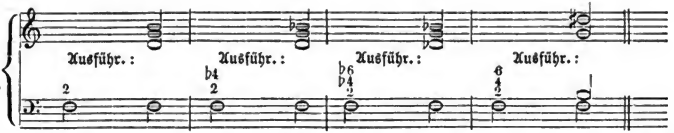
Die dritte Umkehrung stellt sich im Basse auf die Septime, wie wir wissen. Es ist also nichts nöthiger, als die Angabe des Grundtones des eigentlichen Stammaccordes. Dieser Grundton des Stammseptimenaccordes ist, von der Septime des Basses aus gezählt, die Secunde, wie bei a. Es gehört nun zum Accorde noch die Stammterz, welche hier mit 4 bezeichnet werden muß, wie bei b. — und die Stammquinte, welche hier zur Sexte wird, wie bei c. Dies wäre demnach die vollständige Bezifferung dieses abgeleiteten Accordes, welche aber gar nicht nothwendig ist, da die Terz und Quinte eines in der Vorzeichnung eines Tonstückes liegenden Dreiklanges gar nicht angegeben, sondern von selbst verstanden werden. Folglich braucht es auch nicht einmal der Bezifferung mit $\frac{4}{2}$, ob sie gleich noch von Vielen gebraucht wird: die 2 allein ist in der Regel völlig zureichend.



Es ist aber freilich auch hier, wie in allen Accorden, natürlich, daß jedes Intervall, das eine nicht in der Hauptvorzeichnung des Tonstücks liegende Veränderung durch Erhöhung und Erniedrigung erhält, mit seiner Veränderung angezeigt werden muß, da diese kein Mensch errathen kann. Man sehe folgende Accordveränderungen:



Digitized by Google

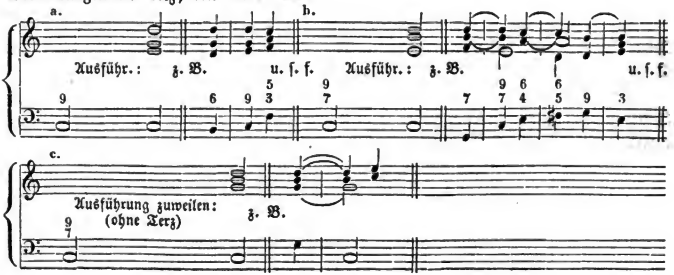


Diese sogenannten zufälligen (d. h. nicht in der Vorzeichnung liegenden) Intervalle müssen nothwendig überall, wo sie nur vorkommen, bestimmt angezeigt werden, so gut, als in der gewöhnlichen Notenschrift. Es bleiben jedoch Fälle genug übrig, ja sie sind die herrschenden, wo von der Abkürzung der Zahlen Gebrauch gemacht wird zur Erleichterung der Uebersicht, die nur keine Unordnung machen darf, wenn sie zweckmäßig sein soll. Darum müssen also schlechthin alle Intervalle, die nicht in der Tonleiter des Grundtones (der Tonica) eines Tonsatzes liegen, überall, nämlich in allen Accorden angegeben werden.

In allen bisher besprochenen Accorden *kann* zuweilen um eines guten Zusammenhanges der Stimmen willen ein Intervall weggelassen werden, wodurch der Accord ein unvollständiger wird. Das wegzulassende Intervall ist in der Regel die Quinte. Bei Nonenaccorden *muß* eins weggelassen werden, wenn man sie vierstimmig benutzen will. In den *Nonenaccorden* kann nicht blos die Quinte, sondern auch in einer andern Vierstimmigkeit desselben die Terz, und in einer dritten die Septime weggelassen werden. Dies und manches Andere kommt von der Verhaltsnatur der None, die sie nicht blos für sich selbst behauptet, sondern auch für andere Intervalle ihres Accordes, so daß sie selbst ihren Grundton zum Vorhalte umbilden kann. Diese Accorde machen also dem Generalbaßspieler viel Vorsicht nöthig, damit er überall das rechte, und nicht das eben jetzt unrechte Intervall wegläßt.

Man sollte daher den Spielern die richtige Ausführung möglichst erleichtern. Das ist auch vor etwa 30 bis 40 Jahren von vielen Tonsetzern in ihren Bezifferungsarten geschehen, leider nicht von allen. Es wäre gut, wenn man dies Verfahren zum Gesetz erhübe:

Ein Nonenaccord, blos mit 9 (und seinen zufällig versetzten Intervallen) bezeichnet, hat stets Terz und Quinte (und keine Septime) zur Begleitung, wie bei a. Wird er mit $\frac{9}{7}$ bezeichnet, so bleibt vor allen andern zunächst die Quinte weg, und dann für andere Verbindungen die Terz, wie bei b. und c.



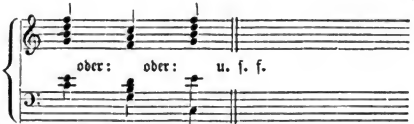
Digitized by Google

Die beiden noch übrigen Maſſenaccorde ſind, wie wir wiſſen, von derſelben Beſchaffenheit, wie der Nonenaccord. Die Vorhaltsnatur derſelben ſpringt immer heller in die Augen, je größer die Maſſenhaftigkeit der Accorde wird, die durch terzenweiſen Aufbau gebildet werden können.

Der Undecimenaccord müßte alſo in ſeiner Sechsſtimmigkeit ſo beziffert werden:

11
9
7
5
3

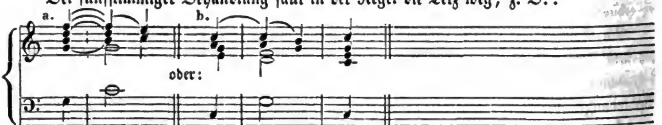
Alſo in Noten:



Allerdings wird dieſer Maſſenaccord nicht immer (ja ſogar ſelten, eben ſeiner Ueberfüllung wegen) vollſtändig verwendet, was er übrigens mit allen Accorden gemein hat. Man nehme zur Regel: Je einfacher ein Accord iſt, deſto gewöhnlicher wird er vollſtändig gebraucht: je zuſammengeſetzter, deſto ſeltener. — Daß hingegen dieſer Undecimenaccord gar nicht vollſtändig gebraucht werden könnte, ſondern daß immer ſeine Terz weggelaſſen werden müßte, beſtätigt ſich keineswegs, z. B.:

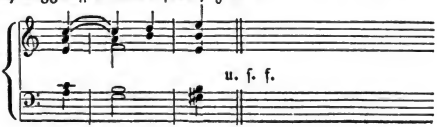
Freilich iſt es ſehr begreiflich, daß ſich der Accord immer leichter behandeln läßt, je mehr weſentliche Töne der Vollſtändigkeit deſſelben wegfallen.

Bei fünfſtimmiger Behandlung fällt in der Regel die Terz weg, z. B.:



Der aufzulöſende Accord ſenkt ſich nämlich in ſeinem Fortſchritte eine Quinte tiefer. In dieſem Falle verdoppelt man, wie wir wiſſen, die große Terz nicht, weil ſie als große Septime des folgenden Accordes ſcharf klingt und nach der Octave drängt.

Weil aber in jedem Dreiklange und Septimenaccorde die große Quinte vor allen andern Intervallen weggelaſſen werden kann, ſo iſt kein Grund da, warum ſie in dieſem Maſſenaccorde nicht auch weggelaſſen werden ſollte, z. B.:



Digitized by Google

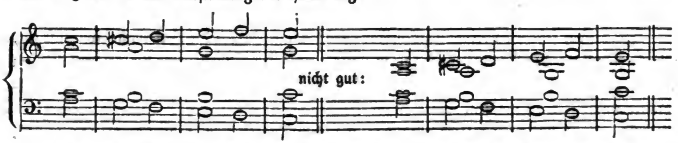
Der Wegfall der hellen Quinte kommt jedoch in diesem Accorde selten vor, nicht darum, weil dies in der Natur des Accordes läge, sondern einzig und allein, weil man sich in der alltäglichen Behandlung dieses Accordes so gewöhnt hat, wahrscheinlich verlockt durch einseitig theoretische Ansicht. Man merke sich für den Wegfall entweder der Terz oder der Quinte folgende Regel:

Löst sich die Undecime in die große Terz auf, also eigentlich in die Decime, die Terz über der Octave, so wird die Terz des Undecimenaccords weggelassen, damit der Auflösungston desto klarer und wohlgefälliger in den Sinn fällt. Löst sie sich hingegen in die Quinte, also eigentlich in die Duodecime, die Quinte über der Octave auf, so fällt die Quinte des Undecimenaccordes weg, aus gleichem Grunde wie vorher. Man vergleiche die beiden vorigen Notenbeispiele.

Da die weite Harmonie überhaupt einen größern Spielraum des Fortschrittes der Intervalle hat, als die enge, so muß mit doppeloctavigen Accorden, die wirklich solche sind, besonders wenn ein und das andere Intervall wegfällt, nothwendig derselbe Umstand eintreten. Das findet auch in der That Statt. Daher ließe sich noch Manches über die verschiedenartige Behandlung dieses Accordes bei drei- und vierstimmiger Verwendung desselben, wo also 2 und 3 Intervalle weggelassen werden müssen, sagen. Wir thun es nicht, einmal, weil wir aus hinlänglicher Erfahrung wissen, daß zu viele Anführungen einzelner Beispiele, welche von besondern Umständen hervorgebracht werden, mehr verwirren, als aufklären, und zweitens, weil auch hier die allgemeine Regel gilt: Jede Fortschreitung, die kein harmonisches Grundgesetz verletzt, muß überall richtig sein. Zunächst dürfen also dabei keine verbotenen Quinten- und Octaven-Fortschreitungen vorkommen, was sich von selbst versteht.

Ungleich wichtiger und ziemlich unerörtert, ja kaum berücksichtigt, ist die Frage, welche Accorde wohl wirkliche Undecimenaccorde sind, auch wenn sie unvollständig behandelt werden?

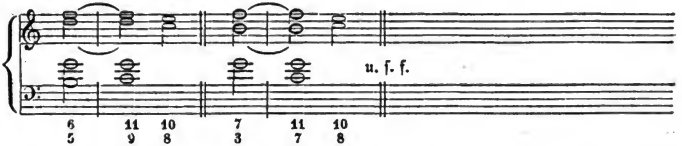
Es sind diejenigen, wo die Umwandlung der doppeloctavigen Intervalle in einfache (also der Undecime in die Quarte) widerliche Härten und zu beengte Auflösungen herbeiführen würde. Z. B. in nur vierstimmiger Behandlung:



Daraus bildet sich zugleich das Gesetz der Wichtigkeit der Intervalle des vollen Undecimenaccordes. Im ersten Grade der Wichtigkeit stehen Grundton und 11, denn in beiden Fällen hört der Accord auf, ein eigentlicher Undecimenaccord zu sein. Im zweiten Grade der Nothwendigkeit stehen die beiden Zwischendissonanzen 9 und 7, so daß eine oder die andere bei dem unvollständigen Undecimenaccorde erklingt, denn das Dissonirende waltet hier vor. Im dritten Grade der Nothwendigkeit stehen die beiden Consonanzen zum Grundton, die Terz und Quinte, so daß entweder die eine oder die andere zum wirklichen Undecimenaccorde genommen wird.

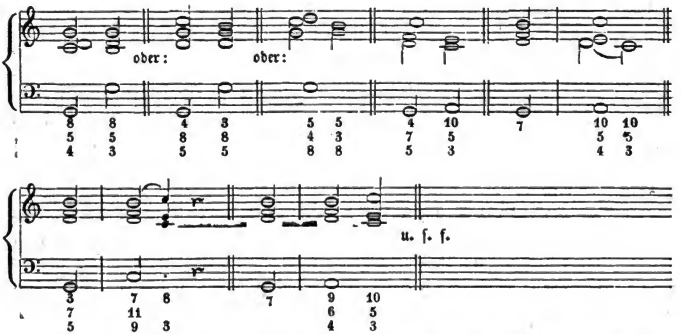
Digitized by Google

Man gebe bei der Praxis der verschiedenen Behandlung dieses Accordes nur darauf Acht, und man wird die Angabe bestätigt finden. Die nothwendigen Intervalle müßten dann durch Ziffern bezeichnet werden, z. B.:



Bald werden wir sehen, auf welche treffliche Weise die allermeisten dieser und verwandter Accordbezifferungen beseitigt und viel übersichtlicher gemacht werden.

Bei gewöhnlichem Gebrauche des blos sogenannten Undecimenaccordes, dessen Undecime eben so wohl als eigentliche Quarte genommen werden kann, wird die nicht mehr unumgänglich nothwendige 11 auch immer nur mit 4 bezeichnet, z. B.:



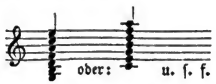
In diesem sehr oft vorkommenden Falle sollte man jederzeit die Intervalle so hinsetzen, wie sie der Lage des Accords nach folgen, nicht nach der Zahlengröße der Intervalle, um unrichtige, oder doch für den jedesmaligen Fall leicht unpassende Wahlen des Generalbaßspielers unmöglich zu machen.

Der hier besprochene Accord wird von manchen Theoretikern ganz übergangen (z. B. von Joseph Preindl in der Wiener Tonschule, oder Anweisung zum Generalbasse u. s. w.), von andern weitläufig und doch völlig unklar (z. B. von J. G. Schicht in seinen Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungs-System u. s. w.), von den meisten nur einseitig, die thatsächliche Anwendung desselben ungemein beengend, ja ihr geradehin zuwider, behandelt, ein Verfahren, das zu nichts führt. Eine deutliche Auffassung desselben muß also ihre Schwierigkeiten haben, die wir hier möglichst zu beseitigen wünschten. Wir haben aber diesen Accord mit Bedacht erst in diesem Kapitel besprochen, weil wir denjenigen, welche sich für die Erlernung des Generalbaßspiels mühen, weit mehr Eifer und musikalische Verstan-

Digitized by Google

desſchärfe zutrauen, als denen, die nichts davon wiſſen wollen und daher auch wohl dieſes Kapitel, als nicht für ihre Zwecke gehörend, überſchlagen.

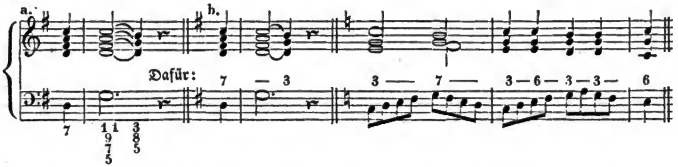
Dagegen entbinden wir uns von einer ausführlichen Auseinanderſetzung des Terzdecimenaccordes, der in ſeiner Vollſtändigkeit



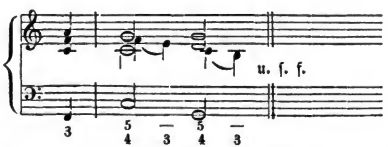
nur äußerſt ſelten vorkommt und für ſeine unvollſtändige Behandlung dieſelben Regeln, als der Undecimenaccord in Anſpruch nimmt. Wer ſich in den Undecimenaccord gefunden hat, hat auch zugleich dieſen bewältigen gelernt.

Wir geben daher ſogleich das Mittel an, wodurch die dem Generalbaßſpieler etwas läſtige Bezifferung der Maſſenaccorde für die allermeiſten Fälle ganz beſeitigt und außerordentlich leicht gemacht wird.

Soll nämlich irgend ein angeſchlagener Accord auf der folgenden, oder auf mehreren folgenden Baßnoten fortklingen, ſchreibt man, anſtatt der veränderten und beſchwerlich zu leſenden Zahlen, wie bei a., nur einen Strich, ſo lang und kurz, als er eben nöthig iſt, wie bei b., wodurch Alles ſo leicht wird, als man es ſich nur wünſchen kann.



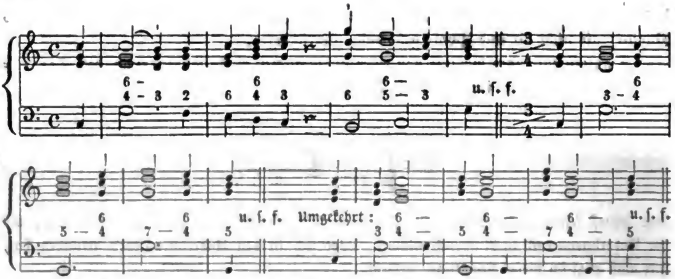
Daſſelbe thut man, wenn einzelne Intervalle in einem Accorde fortklingen ſollen, während ſich andere verändern:



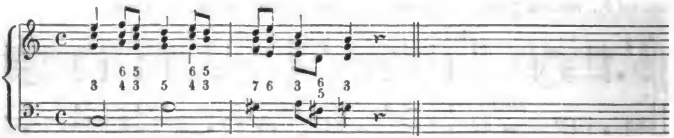
Wir haben hier, und ſchon einige Male, geſehen, daß über einer und derſelben Baßnote zweierlei Ziffern ſtehen, welche natürlich andeuten, daß zweierlei Accorde über einer Baßnote genommen werden ſollen. Die beiderlei Accorde müſſen ſich folglich in die Währung der Baßnote theilen, was gleichfalls ſchon aus dem vorigen Beiſpiele erſichtlich iſt, auch keine Schwierigkeit haben kann.

Um nun die Taktwährung der Accorde auch in der Zifferſchrift ſo genau, als möglich, anzuzeigen, bedient man ſich dafür dieſer Striche gleichfalls. Z. B.:

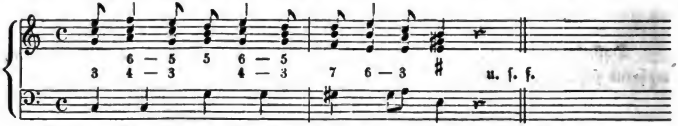
Digitized by Google



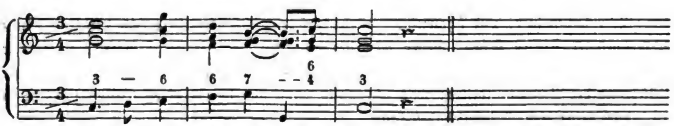
Trifft es ſich, daß im geraden Takte drei Zifferreihen über einem halben Schlage vorkommen, ſo müſſen zwei derſelben in Taktgliedern angeſchlagen werden, wie im folgenden Beiſpiele. Dabei ſollte man die Vorſicht gebrauchen, die beiden Zifferreihen, welche die Taktglieder, alſo die kürzere Währung, erhalten, enger an einander zu ſchreiben, und der Ziffer, die noch einmal ſo lange ihren Accord erklingen läßt, einen weitern Zwiſchenraum gönnen.



Wollte man kleine Synkopien anzeigen, würde man ſo zu beziffern haben:



Die letzte Einrichtung gibt der Generalbaßbegleitung, welche allein für genaues Zuſammentreffen der Accordfortſchreitungen und nicht (oder doch nur äußerſt ſelten) für melodiſche Figuren der übrigen Stimmen eines Tonſatzes zu ſorgen hat, ſo viel Beſtimmtheit, als nur zu wünſchen iſt. Man kann damit das Zuſammentreffen der Accordbewegungen ſelbſt bis auf die Taktgliederchen ausdehnen. Z. B.:

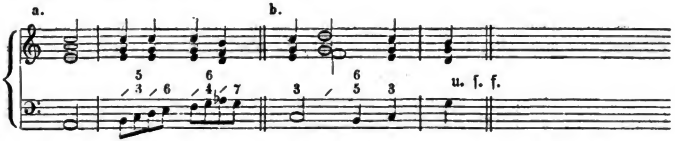


Die Wichtigkeit dieſes geraden Striches als Erleichterungsmittel der Bezifferung ſpringt in die Augen. Die allermeiſten, durch wirkliche Zahlenangaben ſchwer zu leſen-

Digitized by Google

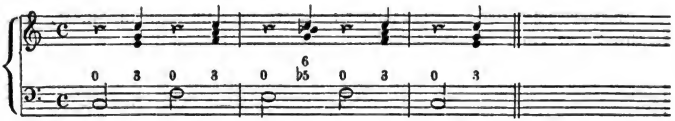
den Accorde werden dadurch so stark vereinfacht, daß sie gar kein Nachdenken mehr erfordern, denn sie liegen durch Angabe des vorherigen Accordes schon in der Hand; der vorige Accord tönt nur fort als ein Aufhaltsaccord.

Außer diesem geraden Striche haben wir noch einen schrägen Strich, ein nicht geringeres Erleichterungsmittel der Bezifferung. Wenn nämlich ein solcher schräger Strich — über einer Baßnote steht, so wird der Accord nicht von der mit — bezeichneten Note, sondern von der folgenden Baßnote genommen, aber schon zu der Baßnote angeschlagen, die den Querstrich über sich hat. Z. B.:

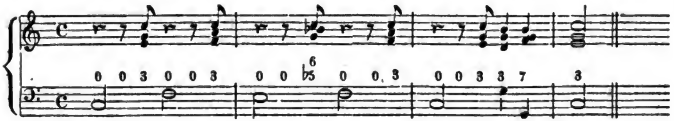


Man sieht also mit dem ersten Blicke, daß dieser schräge Strich für leichte Erkennung und richtige Behandlung der unregelmäßigen Durchgangstöne (oder der Wechselnoten) sorgt, wie bei a., dann zugleich für völlig leichten Anschlag aller Vorausnahmen (Anticipationen) oder Vorhaltsaccorde, wie bei b.

Wenn zu einem Theil der Währung einer Baßnote erst gar kein Accord, wohl aber auf dem übrigen Theile ihrer Dauer angeschlagen werden soll, so schreibt man erst über die Baßnote 0 (Null), und dann die Bezifferung, die freilich von der erst mit Null bezeichneten Baßnote zu nehmen ist. Z. B.:



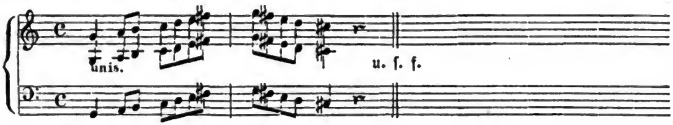
Auch mit Hülfe dieser Null lassen sich genau taktische Angaben bilden, so daß man sicher weiß, auf welchem Taktheile der Accord angeschlagen werden soll. Z. B.:



Soll ein ganzer Rhythmus, oder irgend eine Baßtonreihe ganz allein, ohne alle Begleitung, vorgetragen werden, so setzt man tasto solo, gewöhnlich nur abgekürzt t. s. (das heißt: die Taste allein) über die ersten Baßnoten, die das Alleinspiel beginnen, welches so lange fortdauert, bis die erste Bezifferung wieder eintritt. Darüber brauchen wir kein Notenbeispiel.

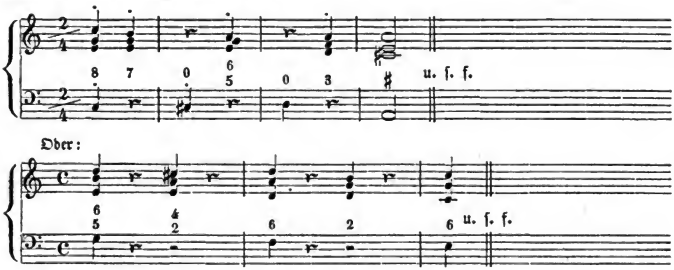
Digitized by Google

Soll die rechte Hand mit der linken in Octaven fortgehen, ſchreibt man natürlich unisono über die Baßnoten. Alſo:

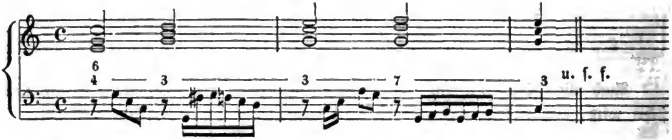


Auch dies dauert bis zum Eintritt der erſten Ziffer.

Wenn im Laufe des Stückes über einer langen Pauſe, die mindeſtens einen Takttheil oder mehr gilt, eine Bezifferung ſteht, ſo wird der Accord von der vorhergegangenen Baßnote genommen. Z. B.:



Steht hingegen eine kürzere Pauſe, die weniger als einen Takttheil beträgt, wird der Accord ſtets von der folgenden Baßnote entnommen. Z. B.:



Schreiben die Komponiſten nicht immer ſo, iſt dies ihre Schuld, aber nicht Schuld der Sache. Der Vernunft hat ſich Jeder zu fügen, ſeiner eigenen Menſchenehre wegen. Ueberall, alſo auch in der Kunſt, und in jedem Theile derſelben, kommt das meiſte Unheil von Unkenntniß und Unbedacht, die ſich ſelbſt nicht kennen zu lernen Kraft hat. Wo hingegen die Bezifferung mit Kenntniß und Ueberlegung angefertigt wird, da iſt ſie keineswegs ſo unbeſtimmt, als ſie von Manchem unter den Neueren geſchelten worden iſt, weil ſie ihr einen Zweck untergelegt haben, der nicht der ihrige iſt, auch nicht ſein kann.

Sie iſt die Probe eines geordnet muſikaliſchen Zuſammenhanges. Wo dieſer fehlt, wird ihn die Bezifferung nicht nur nicht hineinbringen, ſondern ſie wird vielmehr den Mangel

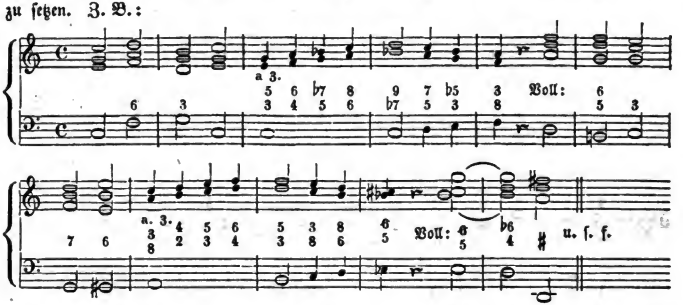
Digitized by Google

desſelben frank und frei vor Aller Augen hinſtellen. Aus dieſem Grunde können freilich auch wohl manche neuere Tonſtücke gar nicht mehr beziffert werden. Ob dies ein Lob für ſolche Tonſätze iſt, laſſen wir dahin geſtellt ſein. Wir meinen aber, es ſei doch nicht übel, wenn ſich ein Tonſatz beziffern läßt. Wer ſich durch allzugroße Buntheit noch zu ſchmücken wähnt, zeigt ungebildeten Geſchmack. Ein edler Reichthum erweiſt ſich entweder im Werthe des Stoffes, oder in der Friſche desſelben, nicht in Ueberladung und Unordnung. Es iſt in der Muſik nicht anders.

Endlich hilft das Generalbaßſpiel durch die gewöhnlich frei gelaſſenen Accordlagen zu einer geſunden Zuſammenreihung der Accorde, die ohne gewonnenes Urtheil unmöglich iſt. Der Nutzen iſt demnach überwiegend und bleibt es ſelbſt dann, wenn auch mehrere verwickelte Tonſtücke ſicherer in ausgeſetzten Noten zu ſpielen ſind, denn am Ende ſind ſie doch nur Ausnahmen von der Regel, die das Bedürfniß einer ſolchen Uebung nicht im Geringſten aufzuheben im Stande ſind.

Man kann ſehr wohl Eins thun, ohne darum das Andere, was ſich um anderer Zwecke willen empfiehlt, geradehin laſſen zu müſſen.

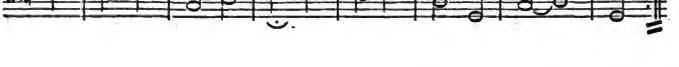
Da aber Niemand in jedem Falle gleich errathen kann, wenn ein Rhythmus eines Tonſatzes nicht mehr vierſtimmig oder voll, ſondern dreiſtimmig u. ſ. w. begleitet werden ſoll, ſo iſt es gerathen, das Zwei- und Dreiſtimmige mit a 2. und a 3. ſtets anzugeben, eben ſo wohl, als unisono oder t. s. Wo es aufhört und die gewöhnliche Begleitung wieder angeht, hätte man dann a 4. oder Voll über die erſte Accordnote zu ſetzen. Z. B.:

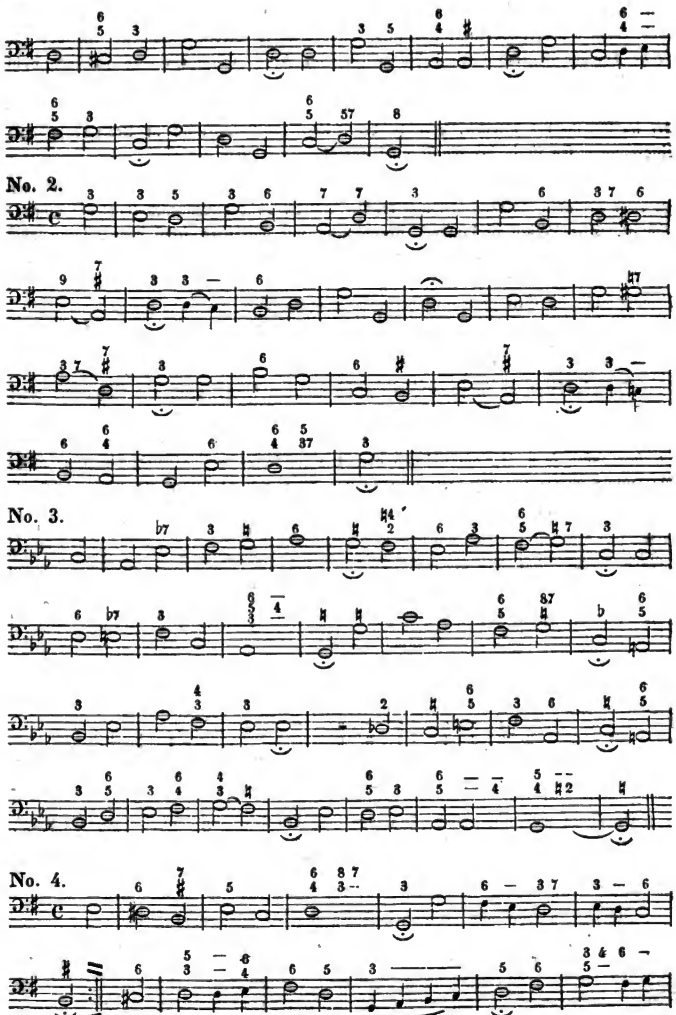


Erwähnen wollen wir noch, daß man auch den Dreiklang immer anzuzeigen pflegt, entweder mit 3, oder 5, oder 8, oder auch mit $\frac{5}{3}$, $\frac{8}{5}$, wenn ein Diſſonanzaccord vorhergegangen iſt, um die Auflöſung desſelben deſto deutlicher zu bezeichnen. Man findet dieſes Verfahren in allen frühern Beiſpielen, daß alſo kein neues darüber nöthig iſt.

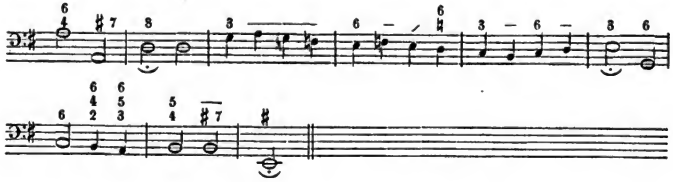
Zur weitern Einübung der Regeln dieſes Kapitels noch einige Beiſpiele.

No. 1.

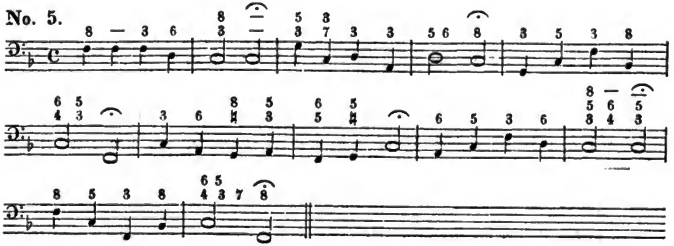




Digitized by Google



No. 5.



Digitized by Google

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Von der Modulation oder Ausweichung und Verbindung verschiedener Tonarten und rhythmischer Glieder u. s. w.

Weil das lateinische Wort modus vielerlei Bedeutungen hat, braucht man auch das Wort Modulation in verschiedenem Sinne.

Selbst vom Vortrage eines Tonstücks wird es gebraucht, so, daß man darunter die besondere Art und Weise der Betonung, Verbindung und Abschattirung der Tonphrasen versteht; kurz, die geschickte oder ungeschickte Behandlung der Melodie und ihres Zusammenhanges.

In diesem Sinne versteht man also unter modus die Melodie und was zu ihr gehört. Das sind aber vorzugsweise die rhythmischen Verhältnisse, die größern und kleinern Einschnitte, oder Gliederungen einer Melodie, welche, wie wir wissen, vom größten Einflusse auf die Wirkung eines Tonsatzes sind. Von ihnen hängt ein vorzüglicher Theil der Abrundung und Schönheit einer Tondichtung ab.

Man versteht aber auch unter modus so viel, als Tonart, und spricht daher von einem modus major und minor; der erste ist bekanntlich unser Dur, der andere unser Moll.

Dies bezieht sich nicht allein auf die Scala beider Tongeschlechter, sondern auch auf den Accord, der beiden zum Grunde liegt. Daher wird denn das Moduliren nicht minder auf die harmonische Verknüpfung oder Accordfolge gerichtet sein müssen, welche wesentlich zu unserer jetzigen Tonkunst aller nur gebildeten europäischen Völker gehört. Denn die asiatischen Völker bevorzugen immer noch ihre alte, bloß melodisch-rhythmische Tonkunst so sehr, daß sie von unsern Harmonieverbindungen nichts wissen wollen und sie für ihre Ohren nicht geeignet finden.

Diese harmonische Verbindung ist nicht das Werk irgend eines Mannes oder irgend eines bestimmt anzugebenden kurzen Zeitraumes, sondern mehrerer Jahrhunderte. Nur äußerst langsam gedieh sie so weit, daß eine gute Ordnung in ihr die Oberhand bekam. Sie ist auch, freilich nach wenigstens einigem Vorgange der Natur, wodurch der menschliche Geist auf die Ahnung des Vorhandenseins einer verborgenen Tonordnung gelenkt wurde, dem Menschen keineswegs angeboren, sondern angebildet. Erfahrung und Bedenken Vieler haben die Gesetze harmonischer Zusammenfügung nicht ohne Mühe und Anstrengung so weit gebracht, daß sie gegen eine frühere Zeit nun wirklich mit Leichtigkeit zu erlernen sind, sobald nur Aufmerksamkeit und bestimmter Wille dabei ist. Erlernt aber müssen diese Gesetze noch immer werden, denn die bloße Erfahrung und Nachahmung macht im Gange harmonischer Führung nie einen harmonisch-geschickten Musiker

Digitized by Google

oder Tondichter. Darum hat sich selbst Beethoven der Erlernung dieser Gesetze unterworfen bei Albrechtsberger, und zwar in einem Alter, wo er als musikalischer Genius schon ausgezeichnet stand. Beweises genug für die Nothwendigkeit solcher Studien, die jetzt noch dazu den größten Theil ihrer sonstigen Schwierigkeit dadurch verloren haben, daß Alles darin ohne Vergleich geordneter, bestimmter und übersichtlich klarer gemacht worden ist.

Um der Wichtigkeit der harmonischen Lehre willen, hat man in der Regel auch den Ausdruck „Modulation" besonders auf den Zusammenhang der accordlichen Verhältnisse bezogen, so daß man unter Modulation vorzugsweise den Fortschritt aus einem Accord in den andern, und aus einer Tonart in die andere versteht. Ist und bleibt dies auch immerhin eine Hauptsache, mit welcher jeder geschickte Musiker sich vertraut machen muß, so ist doch dabei keineswegs die Hinsicht auf die rhythmische Eintheilung zu vernachlässigen, weil sie sogar auf Accordverhältnisse wesentlichen Einfluß hat. Wir werden daher beide Modulationsrücksichten in Zusammenhang bringen und dadurch die praktische Anwendung sowol fördern, als erleichtern.

Die harmonische Ausweichung aus einem Accord in den andern, ohne anderweitige Rücksicht, ist an und für sich nur ein einseitiges, allein schlechthin nothwendiges Kunstmittel, das man zuvor in seine Gewalt bekommen haben muß, bevor man mit Zuversicht an die Dichtung irgend eines Werkes der Kunst gehen kann. — Allen denen aber, die das Vorhergegangene richtig in sich aufgenommen haben, ist sie in der That so leicht, daß wir in wenigen Erinnerungen den Grundriß dieser Modulation entwerfen können, völlig gewiß, daß der weitere Ausbau des Einzelnen, ohne fremdes Zuthun, am Besten von jedem Einzelnen selbst vollbracht wird.

Die Ausweichung ist entweder eine nahe in die ersten Grade accordlicher Verwandtschaft, d. i. also eine tonische und leitereigene, so daß keine andern Töne in den Accorden angewendet werden, als welche in der Tonleiter liegen, die der Ausweichung zum Grunde gelegt worden ist.

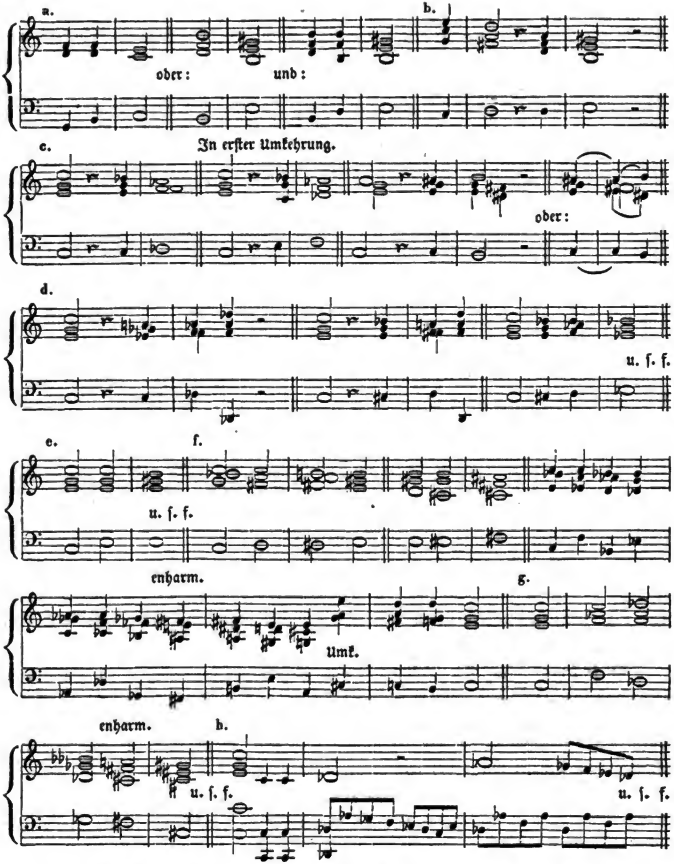
Diese kennen wir. Sie fließt ruhig und ohne alle scharfe Aufregung hin. Wir sehen von selbst, was wir mit ihr darzustellen haben. Sie thut immer wohl, wenn nur die einzelnen Stimmen nicht gar zu wunderlich unter einander geworfen werden. Und dies hat Jeder vermeiden gelernt, wer die gegebenen Regeln sich zu eigen machte. Darüber ist also kein Beispiel weiter nöthig.

Sie ist ferner eine weite in mehr oder weniger entfernte Verwandtschaften ausgreifende, also nicht mehr leitereigene Modulation, welche in Accorde führt, die der Tonart fremde Töne, d. i. chromatische, gebrauchen.

Auch diese kennen wir bereits. Sie ist aufregend, ungestümer, leidenschaftlicher, als die vorige. Solche Gefühlszustände sind dem Leben nicht fremd. Wir sehen aus der Natur der Sache selbst, wenn und wozu wir sie zu verwenden haben.

Hier wollen wir an Einiges erinnern, z. B. 1: an den unbestimmten Dreiklang, welcher uns entweder im Tonischen lassen, oder uns gleich in die vierte Verwandtschaft bringen kann. Siehe das folgende Notenbeispiel bei a:

Digitized by Google



Im erſtern Falle bleiben wir in den leitereigenen Tönen von C-dur, und hören im Grunde den anfangs angeſchlagenen Septimenaccord der Dominante fort, welcher ſich auch regelmäßig auflöſt. — Im andern Falle wird uns dieſer unbeſtimmte Dreiklang durch Verdoppelung ſeiner Octave erſt recht zum wahren Dreiklang, der uns in das von C-dur weit entfernte E-dur, oder E-moll führt. — Man verſuche dies in allen andern Tonarten auf der Septime der Durtonleiter.

Digitized by Google

Versetzt man ein Tonstück oder einen Accord in eine andere Tonart, so nennt man dies transponiren, eine sehr wichtige Fertigkeit, die man sich nicht genug aneignen kann; sie wird nicht gleich ganz leicht. Wer sich schon in den Kapiteln der Harmonielehre diese Mühe der Versetzung der Notenbeispiele in andere Grundtöne gegeben hat, wie wir gerathen haben, der hat bereits das Schwierigste dabei überwunden.

2. Chromatische Secundenschritte im Basse führen gleichfalls sehr weit. Bringen doch schon diatonische große Secundenschritte in Dreiklangsgängen ohne Umkehrung stets in die zweite Verwandtschaft. S. h. und c. im vorigen Beispiele.

Daß man dieselben Accorde dann auch umkehren kann, versteht sich von selbst. Ein Beispiel dient für alle.

3. sind die verminderten Septimenaccorde besonders geschickt dazu. Mit ihrer Hilfe gelangt man sehr bald in jede beliebige Tonart. S. d. im vorigen Beispiele.

Man versuche es nach Fis-dur, nach Gis- oder As-dur und durch die ganze chromatische Tonleiter. Es geht Alles; man muß nur dabei die enharmonische Verwandlung nicht vergessen.

4. wollen wir uns an die ersten Umkehrungen jedes Accordes im Basse erinnern. S. e. des vorigen Beispiels.

5. geschieht es leicht durch zusammengeschobene Septimenaccorde überhaupt, weil man jeden auflösen kann, wenn man gerade die Auflösung braucht seiner Absicht gemäß. S. f.

6. auch die Verbindung mit wechselndem Dur und Moll. z. B. g.

7) durch unisone oder einstimmige Gänge oder Schläge, z. B. h.

Die Kunst ist wahrhaft unerschöpflich. Wer aber so viel klar in sich aufgenommen hat, wird sehr bald sich in der Lage sehen, eine Menge ähnlicher Accordverbindungen selbst zu erfinden. Er mag sich nur dabei hüten vor Uebertretung früher aufgestellter harmonischer Fortschreitungsgesetze, besonders vor verbotenen Quinten und Octaven.

Eine genaue Bekanntschaft mit diesen Dingen ist nothwendig, damit man zur rechten Zeit etwas hat, was man mit Leichtigkeit gebrauchen kann, wenn es die Umstände erfordern. Es ist glücklicher, man ist geistig reich, als arm.

Allein mit dem bloßen harmonischen Moduliren ist noch nicht Alles gethan: man muß es immer auf einen bestimmten Grundton beziehen, in welchen man zur rechten Zeit wieder zurückkehrt, wie man von ihm ausgegangen ist.

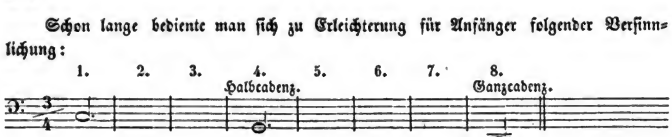
In den Tonsätzen hängt nun das Moduliren mit den größern rhythmischen Einschnitten und mit den Perioden oder Theilen eines Tonstücks zusammen. Darüber wollen wir nun die nöthigsten Andeutungen geben.

Die kleinsten Abschnitte eines Tonsatzes, wo man auf harmonische Folge Rücksicht zu nehmen hat, liegen am Gewöhnlichsten im vierten Takte, wenn das ganze Sätzchen nur aus 8 Takten besteht; also in der Mitte des Sätzchens.

In der Mitte (oder eben da, wo der erste Hauptabschnitt fällt) macht man die Halbcadenz, d. i. man geht z. B. von C-dur nach G-dur; in den folgenden 4 Takten bewegt man sich von der Halbcadenz aus zur Ganzcadenz, oder von G-dur nach C-dur, als der Tonica, zurück. Die Taktart ist dabei natürlich eben so frei gelassen, als die Tonart. Man wählt von Beiden, was Einem gerade das Liebste ist.

Digitized by Google

Schon lange bediente man sich zu Erleichterung für Anfänger folgender Versinnlichung:

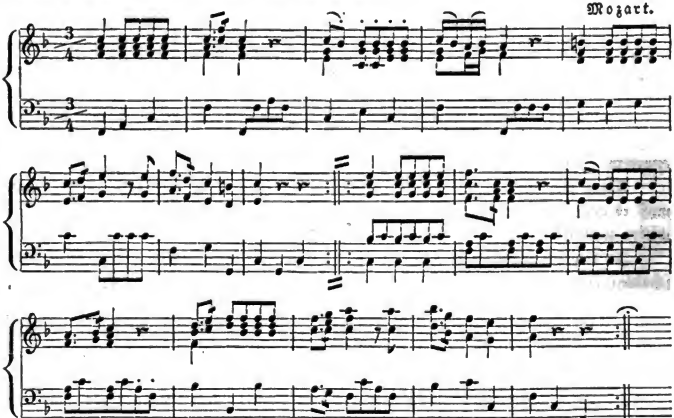


Hier ist nichts weiter nothwendig, als daß man vom Grundton oder dem Accorde des Grundtones, den man eben gewählt hat, ausgeht, sich von da taktgemäß eine Melodie bildet, welche im vierten Takte die Halbcadenz macht, oder sich in die Oberquinte wendet, wo sie einen Abschluß oder Einschnitt bekommt. Alles, was zwischen diesem Ausgangs- oder Anfangsaccorde und der Halbcadenz in der Mitte liegt, ist völlig frei der Erfindung eines Jeden überlassen; von da an wieder frei bis zu Ende, das mit der Ganzcadenz in die Tonica folgen muß.

Natürlich muß aber die freie Erfindung mit den erklärten harmonischen Gesetzen übereinstimmen. Der Zwischenaccorde bis zur Einschnitts- und Abschnittsnote sind aber bei aller harmonischen Regelmäßigkeit sehr viele, so wie der melodischen Figuren.

Welche von dieser Menge und in welchem Zusammenhange man sie wählt, das ist frei und nur die grammatikalische Richtigkeit muß dabei beachtet werden, damit Sinn, und nichts Abgeschmacktes herauskommt.

Setzt man die Halbcadenz erst in den achten Takt, wie in den meisten Tänzen, so setzt man im zweiten Theile die Ganzcadenz wieder in den achten Takt. Man nehme nur Mozart's Menuett im Don Giovanni zum Exempel.



Ist der erste Theil eines Tonsatzes noch länger ausgeführt, so ist es der zweite auch. Dann ist es nicht nöthig, daß beide Theile einerlei Anzahl von Takten haben; es ist genug, wenn die kleinern Einschnitte gut gehalten sind, so daß sie mit ein-

Digitized by Google

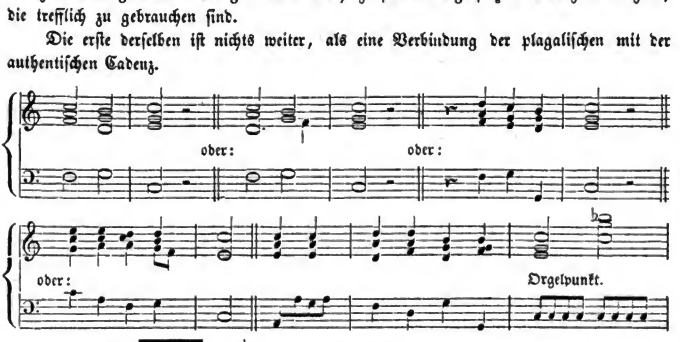
ander in angemeſſenen Verhältniſſen ſtehen. Hierin hilft die Aufmerkſamkeit beim Spielen und Singen der verſchiedenen Tonſätze von ſelbſt einem Jeden weiter, wenn er nur erſt weiß, worauf er zu achten hat.

Man wird finden, daß der erſte Theil der allermeiſten Tonſtücke gewöhnlich in der Dominante ſchließt.

Dann mögen die Zwiſchenabſchnitte moduliren nach irgend einem der Accorde, die mit den toniſchen oder leitereigenen zuſammenhängen; alſo z. B. von C-dur aus nach G-dur, E-moll, F-dur, D-moll, A-moll, F-moll. Jeder von dieſen Accorden hat ſeine Halb- und Ganzcadenz, welche verwendet werden würden, wenn man länger in irgend einem derſelben verweilen will. Nur durch die Cadenzaccorde ſetzt man das Ohr in irgend einem (wenn auch nur auf eine nicht zu ſchnell vorübergehende, ſondern vielmehr einen Abſchnitt beſtimmende und ausfüllende Zeit) gelten ſollenden Grundtone recht feſt. Es kommt alſo auf die Kenntniß der Cadenzen ſehr viel an.

Wir haben früher mit Bedacht nur die einfachen Cadenzen und die Trugcadenz kennen gelernt. Es gibt aber noch zuſammengeſetzte Ganzcadenzen, die trefflich zu gebrauchen ſind.

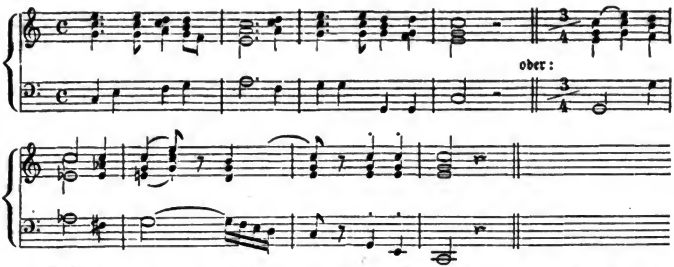
Die erſte derſelben iſt nichts weiter, als eine Verbindung der plagaliſchen mit der authentiſchen Cadenz.



Man ſieht, daß es zuletzt immer auf die einfache Cadenz hinausläuft, und daß dieſe immer die eigentliche Cadenz ausmacht. Die übrigen hinzugekommenen Accorde ſind alſo in der That nichts andres, als Erweiterungen der einfachen Cadenz.

Da die Trugcadenzen nichts anderes, als unerwartete Uebergehungen der einfachen Cadenzen ſind, welche anſtatt des Abſchlußaccordes irgend einen andern einſchieben, ſo verlängern ſie natürlich den Tonſatz um einen, oder um mehrere rhythmiſche Abſchnitte, je nachdem der Tonſetzer es am Beſten findet, bis endlich doch die einfache Abſchlußcadenz eintritt, was in der Ordnung iſt.

Digitized by Google



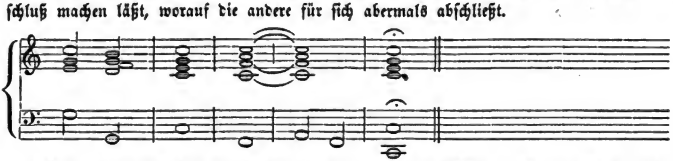
Selbſt der Orgelpunkt, wie er im letzten Beiſpiele der vorigen Notenreihe nur ſehr klein angebracht worden iſt, muß als Verlängerung des Schluſſes gelten, wenn er auf der Tonica vorkommt.

Man bringt ihn auch auf der Dominante an. Dann ſteht er nicht blos am Ende, ſondern auch in der Mitte des Tonſatzes.

Ja, es finden ſich kurze Orgelpunkte öfter an jeder beliebigen Stelle einer Compoſition, wo es der melodiſch-rhythmiſche Satz nur erlaubt, oder des Gedankens wegen mit ſich bringt.

Es iſt aber der Orgelpunkt ein ruhender Baß, deſſen ausgehaltener Ton zuweilen auch in andere Stimmen verlegt wird, über welchem die übrigen Stimmen in allerlei Accorden ſich fortbewegen, ohne nach dem ruhenden Tone zu fragen, bis ſie wieder auf einen mit dem Baſſe, oder der aushaltenden Stimme, übereinſtimmenden Accord kommen, wo ſie dann vereint harmoniſch wieder zuſammen fortgehen, oder abſchließen. Und ſo iſt denn allerdings ſelbſt dieſer Orgelpunkt nichts andres, als eine verlängerte Cadenz. Seinen Namen hat er daher erhalten, weil er zuvörderſt auf der Orgel ausgeführt wurde, was freilich jetzt ſeit langer Zeit nicht mehr vorzugsweiſe der Fall iſt. In Orcheſterwerken, z. B. in Symphonien, wird er häufig genug angewendet, nicht minder in Quartetten, Quintetten u. ſ. w., ja ſelbſt in etwas ausgeführteren Sätzen für das Pianoforte, wo er auch gute Dienſte thut. — Man hat ihn ſonſt auch wohl Pedal genannt, weil der ruhende Ton meiſt mit dem Pedale der Orgel ausgehalten wurde.

Man bedient ſich, beſonders in ernſten Tonſtücken, der authentiſchen und plagaliſchen Cadenz für einen und denſelben Abſchluß, ſo, daß man zuvor die erſte einen völligen Abſchluß machen läßt, worauf die andere für ſich abermals abſchließt.



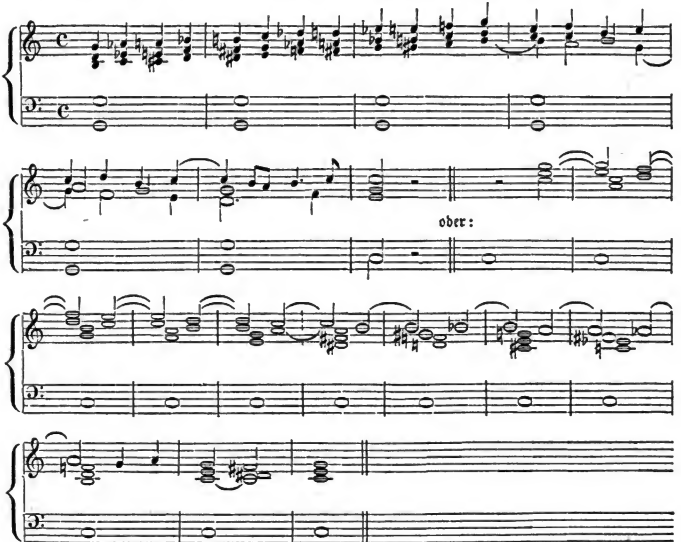
Die ſelteneren Cadenzen ſchicken ſich nur für ſeltene Fälle, gehören deshalb nicht hierher. Man hat die Regel zu erlernen: die Ausnahmen und Seltenheiten kommen ſchon von ſelbſt durch fortgeſetzte Uebung in der Kunſt. Auch macht ſich Jeder ſeine

Digitized by Google

Erlaubniſſe und Licenzen ſchon aus eigener Machtvollkommenheit; lernt ſie auch den Werken der Tonſetzer von ſelbſt ab, und beſſer, als wenn er anfangs zu ſeinem Nachtheile mit Seltenheiten und Ausnahmen überfüllt worden wäre.

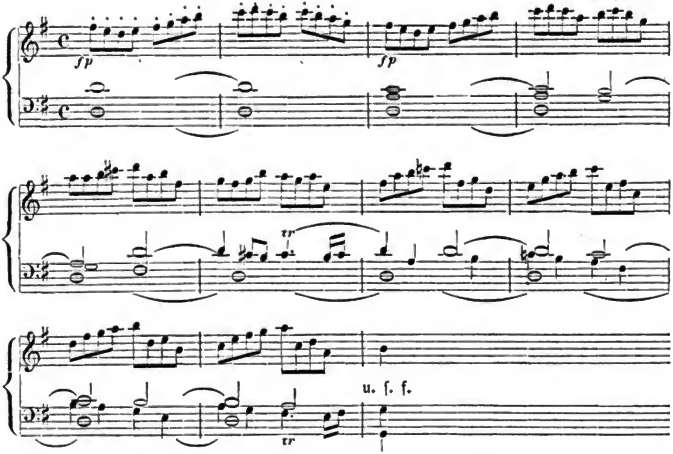
Ueber alle die Gegenſtände dieſes Kapitels, welche wir noch nicht mit Notenbeiſpielen belegten, weil ſie ihrer Natur nach nicht ſo kurz, als die meiſten der bisher gegebenen, ausfallen können, wodurch ſie uns den Zuſammenhang der Darſtellung zu ſehr aus den Augen gerückt hätten, mögen nun noch Beiſpiele folgen, damit ſie der Wortlehre die rechte Klarheit geben, welche nur im Vereine des Wortes mit dem Beiſpiele ermöglicht werden kann.

Wir wollen zunächſt noch einige Orgelpunkte, jedoch immer nur ſchlichter Art, mittheilen, damit man ſich in Hinſicht auf den Gang der Accorde ein richtiges Bild von ihnen macht. Alle Gattungen der Accorde, Dreiklänge, Septimenaccorde, Nonen- und Undezimenaccorde, ſie mögen zum ruhenden Tone gehören oder nicht, dienen ihm.

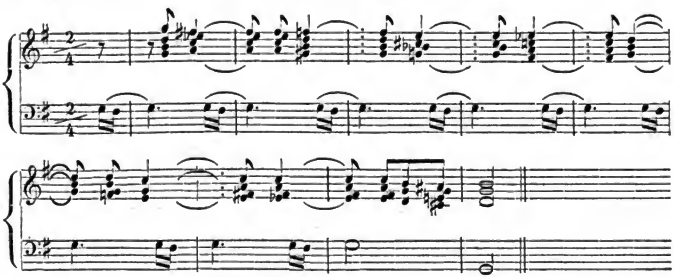


Die Stimmen, welche den ruhenden Ton harmoniſch umſpielen, thun es oft zugleich in allerlei melodiſchen Figuren. Am künſtlichſten geſchieht dieſes Figuriren der den Orgelpunkt umſpielenden Stimmen in Fugen, deren Erklärung noch nicht hierher gehört. Es kommt jedoch auch in andern Tonſätzen ſo häufig vor, daß es an Gelegenheiten, ſich näher damit bekannt zu machen, nicht fehlen wird. Wir wollen nur eine Probe davon aus Mozart's Don Juan mittheilen:

Digitized by Google



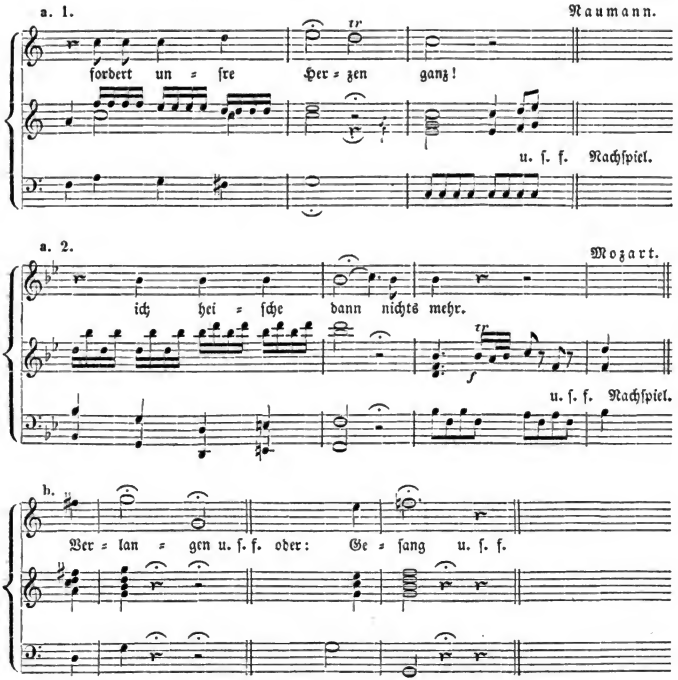
Nicht zu selten macht der Ton, über welchem die übrigen Stimmen ihre Harmonieen für sich ausführen, mancherlei rhythmische Bewegungen, z. B.:



Eine andere Art, die nicht gänzlich mit Stillschweigen übergangen werden darf, ist die Bravourcadenz.

Man pflegt nämlich nicht selten kurz vor der Cadenz eines Tonsatzes, um der Solostimme willen, eine Fermate zu setzen, meist auf den $^6_4$-Accord, welcher dem Dominantaccorde, als dem eigentlichen Cadenzaccorde, der in die Tonica leitet, wie bei a, vorausgeht; oder man bringt die Fermate auf der Dominante selbst, oder ihrer Septime, in der Mitte, oder doch vor der Schlußperiode eines Satzes an, wie bei b.

Digitized by Google



Hier führt nun der Sänger, oder der Soloſpieler irgend eine Verzierung nach ſeiner Erfindung aus, während die Begleitungsinſtrumente ſo lange ſchweigen, bis er mit ſeiner eingeſchobenen Verzierung ſo weit fertig iſt, daß er die nächſte Note nach der Fermate ergreift, die in der Regel mit einem Triller verſehen iſt, wie bei a. Iſt dieſer Triller, der kürzere oder längere Zeit dauern kann, ſo weit geführt, daß der Soloſänger ihn mit dem Nachſchlage beenden will, ſo markirt er das letzte Viertel des Taktes etwas merklicher für die Begleiter, gibt auch wohl irgend ein leiſes Zeichen, oder der Taktſchläger erhebt die Hand, wie beim Angeben des Auftaktes, und verweilt dabei ſo lange, bis der Sänger taktiſch ſchließt und zum Anfange des folgenden Taktes übergeht. Mit dem Niederſchlage ſetzen pünktlich die Begleitungsſpieler ein und bringen den Satz taktiſch bis zum Abſchluſſe. Oder die Begleiter ſetzen ſchon im letzten Viertel des Auftaktes (auf dem Dominantaccorde) ein, wobei ſie ſich noch genau nach dem Soloſpieler zu richten haben. Man ſehe bei a. die Angabe der kleinen Noten in der Begleitung.

Digitized by Google

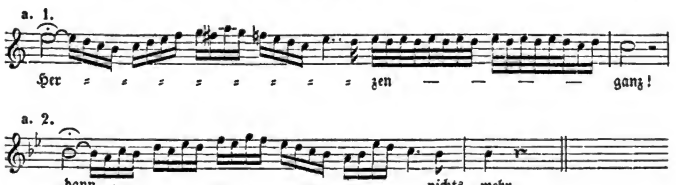
Fällt der Triller des Solosängers weg, wie im zweiten Beispiele bei a., so hat das keinen weitern Einfluß auf den Ordnungsgang; er bleibt derselbe, wie wir ihn beschrieben haben.

Dabei beabsichtigt der Solosänger oder Solospieler vor Allem, dem Hörer noch einmal seine Fertigkeit recht fühlbar zu machen. Daher der Name Bravourcadenz, oder figurirte Cadenz (cadenza fiorita), auch melodische.

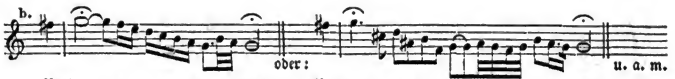
Der Sänger oder Spieler hat also Freiheit, seine Ausschmückungsfiguren nach seinem Belieben einzurichten. Würde er hingegen sich in der Wahl dieser Verzierungsfloskeln nicht nach dem Charakter des jedesmaligen Tonstückes richten wollen, und völlig rücksichtslos und ungebunden nur eben seine Passagen und Läufer zur Schau stellen, so handelte er geschmacklos, und würde, statt des beabsichtigten Beifalls, eher Mißfallen oder doch Gleichgültigkeit erregen. Die gebildeten Hörer hätte er dann zuverlässig gegen sich. Und so hat denn der jedesmalige Charakter des Tonstücks die Art der Cadenzausschmückungen zu bestimmen. Das ist das Erste und Letzte, was nie fehlen sollte. Uebrigens hat jede Zeit ihre Modefiguren, die so lange gelten, bis sie von einer andern Mode verdrängt werden. Ein Billiger wird nicht hart dagegen eifern, wohl aber gegen Uebertreibungen, welche die Mode selbst zum Zerrbilde machen und das gefühlte Schöne aus der Musik herausgurgeln.

Eine solche Uebertreibung ist seit mehreren Jahren z. B. unter den Pianofortevirtuosen eingerissen, welche oft so lange Cadenzen mit allen ihnen nur zu Gebote stehenden Effectstückchen zur Welt fördern, daß oft die Cadenz mehr Zeit in Anspruch nimmt, als der ganze Theil des Concertsatzes selbst. Dabei werden sogar die neumodischen Verzierungen Sebastian Bach'schen Werken an- und aufgesetzt. Dergleichen ist geschmacklos und widerwärtig, wenn es auch Männer thun, die sich in anderer Hinsicht eines guten Namens erfreuen. Man meint es damit nicht ehrlich mit der Sache, verdirbt den Geist des Tonwerkes, und beweist damit nichts, als eine kleinliche Eitelkeit, die im Verblüffen der Menge ihren Ruhm sucht u. s. f. — Man muß nicht Alles nachmachen. Besonders bringe man nichts, was seine Kräfte übersteigt; eine schlecht ausgeführte Bravour wirkt häßlich. — Es gibt sehr ausgezeichnete Sänger, die doch den Triller vermeiden, weil sie ihn nicht bestimmt und rund genug auszuführen im Stande sind.

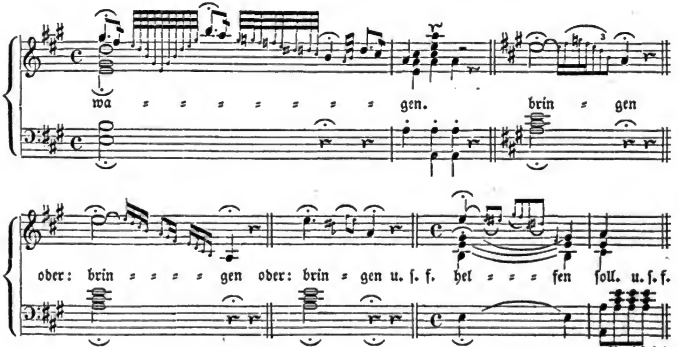
Die Erfindung der Zwischenfantasie nach einer Fermate wird also aus sehr verschiedenen Gründen sehr verschieden ausfallen. Es lassen sich daher diese Ausschmückungs-Einschiebsel nur andeuten, um damit auf eigene Versuche zu führen. Die Behandlung der ersten Cadenz des vorigen Beispiels bei a. 1 und 2. wäre etwa:



Digitized by Google



In neueren Compositionen, wo dergleichen verzierte Cadenzen noch vorkommen, pflegen die Tonsetzer die Art der Behandlung mit kleinen Noten anzugeben. Das geschieht nicht, um den Virtuosen alle Freiheit zu nehmen, den Zwischensatz anders einzurichten, sondern um ein Vorbild zu geben, in welchem Sinne sie hier die Verzierung wünschen. Es geschieht auch wohl, um noch unerfahrene Sänger zu unterstützen, damit nichts Ungeschicktes eingeschmuggelt werde. Man findet z. B.:



Und so sind wir denn am Ziele. Es wäre zu viel, wenn wir weiter gehen wollten. Die hier erörterten Grundwesenheiten der Tonkunst, die jedem Musiker und Musikfreund schlechthin nothwendig sind, müssen erst eine Zeit lang geübt und durch gebührende Wiederholung nicht nur völlig gefaßt, sondern auch in's Leben gestellt worden sein, so daß keiner der behandelten Punkte für die Ausführung irgend eine Schwierigkeit mehr bietet, bevor der Fortgang zu dem Höheren mit Vortheil angetreten werden darf. Wir schließen daher mit dem Wunsche, durch unsere Bemühungen die Freude und den Segen der Kunst in recht vielen Seelen zu fördern.

Wir erinnern nur noch einmal, daß sich Niemand der Mühe des Transponirens (Umsetzens) aller gegebenen Beispiele in andere Tonarten, namentlich in diejenigen, die am häufigsten vorkommen, überheben wolle, wodurch er sich selbst den größten Schaden thun würde. Nur unter solchen unerläßlichen, blos für kurze Zeit etwas schwerfälligen, bald sehr leichten und anziehenden Arbeiten wächst die Gewandtheit so, daß sie wirklich zum Spiel und zu einer Lust der edelsten Art wird, die bis an's Ende unserer Tage uns und Andern das Leben verschönt.

Digitized by Google

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Druckfehler.

S. 5. Z. 20 von oben lies einem, statt einen.

— 29. Z. 4 v. u. lies

anstatt e es.

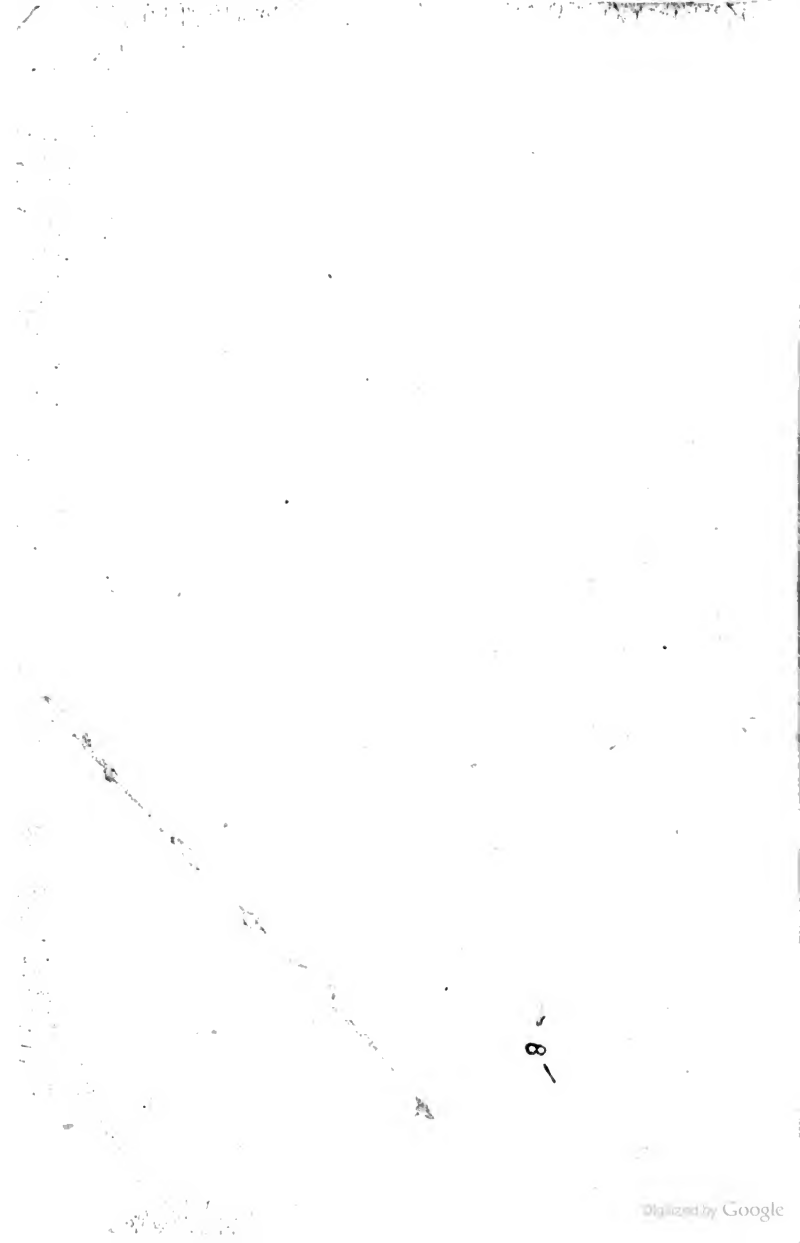
— 31. Z. 14 von u. lies darstellen, statt derselben.

— 60 im letzten Liniensysteme des Basses setze im vorletzten Takte 4, statt 2, im letzten 5, statt 1.

— 165. Z. 3 v. u. lies Tonsätze, statt Tonsatz.

— 173 setze im zweiten Takte der zweiten Notenzeile v. u. über das fünfte Sechzehntel 5, statt 1.

Digitized by Google


Digitized by Google

Digitized by Google